FILM

• NR 16 (1219) • ROK XXVII • 16 KWIETNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

ANNY DUPEREY (FRANCJA)

film polski na świecie

● Opublikowano listę polskich filmów fabularnych, które w roku ubiegłym cieszyły się największym powodzeniem u zagranicznych dystrybutorów. Pierwsze miejsce na tej liście zajmuje „Brzezina" Andrzeja Wajdy, którą sprzedano do ośmiu krajów. Siedem krajów zakupiło „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego, sześć krajów — „Lokisa" Janusza Majewskiego i „Południk zero" Waldemara Podgórskiego, pięć krajów — „Pana Wołodyjowskiego" Jerzego Hoffmana, „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy, „Pułapkę" Andrzeja Piotrowskiego i „Romantycznych" Stanisława Różewicza.

● W Sydney i Melbourne odbędzie się w dniach 24—28 kwietnia Przegląd Filmów Polskich. Pokażemy tam filmy: „Pożegnania" Wojciecha Hasa, „Gra" Jerzego Kawalerowicza, „Salto" Tadeusza Konwickiego, „Lokis" Janusza Majewskiego, „Jowita" Janusza Morgensterna, „Znaki na drodze" Andrzeja Piotrowskiego, „Romantyczni" Stanisława Różewicza, „Wezwanie" Wojciecha Solarza, „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy oraz „Strukturę kryształu" i „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego.

tydzień w filmie

● **Jak już pisaliśmy, w dniach 22—25 marca odbył się w Zakopanem V Przegląd Filmów o Sztuce. Jury imprezy przyznało I nagrodę (4000 złotych) i medal ufundowany przez Związek Polskich Artystów Plastyków — Andrzejowi Papuzińskiemu za film „Bykowi chwała" (WFO); II nagrodę (3000 złotych) — Bohdanowi Mościckiemu za film „Z teki Leona Wyczółkowskiego" (WFO); dwie III nagrody (po 1500 złotych) — Grzegorzowi Dubowskiemu za film „Zygmunt Waliszewski" (Zakład Produkcji Filmów Telewizyjnych) i Piotrowi Studzińskiemu za film „Lars Grundt" (Tele-Ar). Nagrody te ufundowane zostały przez Komitet do Spraw Radia i Telewizji.**

Nagrodę Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie (3000 złotych) przyznano Barbarze Pietkiewicz za film „Jacek Gaj" (ZPFT). Nagroda Miejskiej Rady Narodowej w Zakopanem przypadła Kazimierzowi Musze za film „Pani profesor" (WFO). Ponadto przyznano pięć wyróżnień.

● **W ostatnich dniach marca wszedł na ekrany kin warszawskich nowy pełnometrażowy polski film fabularny „Podróż za jeden uśmiech" Stanisława Jędryki. Jest to przygodowy film dla młodzieży, zmontowany w oparciu o siedmioodcinkowy serial telewizyjny pod tym samym tytułem.**

● **W hallu „Iluzjonu" Filmoteki Polskiej trwa wystawa poświęcona historii kinematografii brytyjskiej. Wystawa ta, przygotowana z okazji Przeglądu Filmów Brytyjskich, czynna będzie do maja.**

● **Coraz więcej miast powiatowych i wydzielonych przystępuje do akcji „Z filmem na ty", organizowanej przez Związek Młodzieży Socjalistycznej. W Ostrowcu Świętokrzyskim przygotowano cykl pokazów filmów polskich, przeznaczony dla młodzieży szkolnej i pracującej. Organizatorem imprezy jest Zarząd Miejski ZMS w Ostrowcu.**

ZMARŁ VINICIO BERETTA

2 kwietnia br. zmarł w Lugano w Szwajcarii Vinicio Beretta, szwajcarski krytyk i dziennikarz filmowy, długoletni sekretarz generalny Międzynarodowej Federacji Prasy Filmowej (FIPRESCI). Beretta odwiedzał często Polskę, m. in. przewodniczył kilkakrotnie jury krytyki filmowej na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie.

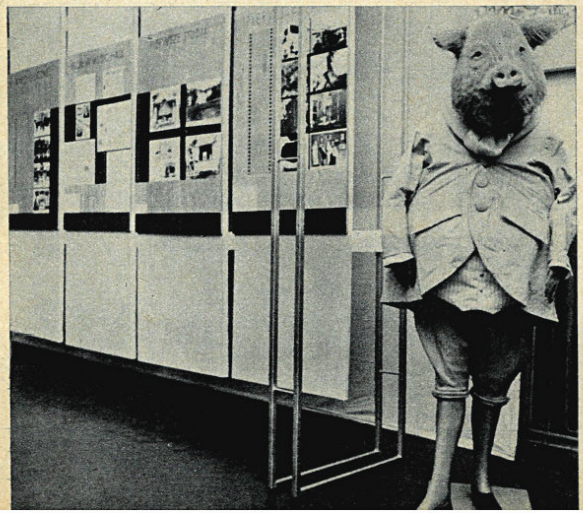
kupiliśmy

● *„NIEOCZEKIWANE POWIĄZANIA". Radziecki film kryminalny. W Taszkiencie dokonano napadu na miejską kasę oszczędności; śledztwo prowadzi młody oficer milicji. W rolach głównych: B. Annanow, N. Rachinow i S. Czochonelidze. Reżyserował Zagid Sabitow.*

● *„GWIAZDOR". Hinduski film psychologiczny, zrealizowany przez Satyajita Raya, najwybitniejszego reżysera hinduskiego („Droga do miasta"). Popularny aktor wspomina podczas podróży pociągiem całe swe życie. W rolach głównych: Uttam Kumar Chatterje i Sharmila Tagore. Film zakupiony dla kin studyjnych.*

● *„OSTATNI WOJOWNIK". Amerykański film psychologiczny. Indianin żyjący współcześnie w rezerwacie wypowiada desperacką wojnę białym. W rolach głównych: Anthony Quinn, Claude Akins, Tony Bill i Shelley Winters. Reżyserował Carol Reed.*

Wystawa poświęcona kinematografii brytyjskiej w Warszawie



● *„NA DRZEWIE". Komedia francuska. Bogaty przemysłowiec i jego dwoje przypadkowych towarzyszy podróży przeżywają niesamowite przygody na Złotym Wybrzeżu. Grają: Louis de Funès, Geraldine Chaplin, Olivier de Funès. Reżyserował Serge Korber.*

projekty i realizacje

● W zespole TOR skierowano do realizacji scenariusz Krzysztofa Zanussiego **„Iluminacja"**. Będzie to film o życiu, niepokojach i dążeniach młodych naukowców. Reżyserem jest Krzysztof Zanussi, operatorem — Edward Kłosiński, kierownictwo produkcji objął Jerzy Buchwald. Zdjęcia mają się rozpocząć przy końcu kwietnia.

● Jan Łomnicki zakończył zdjęcia do filmu **„Poślizg"** i rozpoczął pracę nad montażem i udźwiękowieniem (zespół ILUZJON).

przyjazdy.wyjazdy

● **W dniach 28—31 marca br. przebywał w Polsce Miklós Jancsó. Twórca węgierski omawiał z przedstawicielami kinematografii polskiej projekt filmu historycznego o generale Józefie Bemie (patrz „Tematy dnia"). Jancsó spotkał się też z przedstawicielami prasy stołecznej; ponadto przedstawił członkom dyskusyjnego klubu filmowego „Kwant" swój film „Agnus Dei". Po pokazie odbyła się dyskusja.**

● **Znany reżyser-dokumentalista, Mariusz Walter, przebywa na Kubie, gdzie realizuje film na temat związków Ernesta Hemingwaya z tą wyspą.**

tematy dnia

JANCSÓ O BEMIE

Znany reżyser węgierski Miklós Jancsó będzie reżyserował w Polsce film historyczny o generale Józefie Bemie. Ma to być współprodukcja polsko-węgierska; stronę polską reprezentuje zespół „X". Jak zapowiedział kierownik tego zespołu, Andrzej Wajda, zdjęcia będą kręcone w Bieszczadach na przełomie sierpnia i września; natomiast obróbka taśmy, montaż i udźwiękowienie wykonane zostaną w Budapeszcie.

Pytamy Miklósa Jancsó o szczegóły projektu.

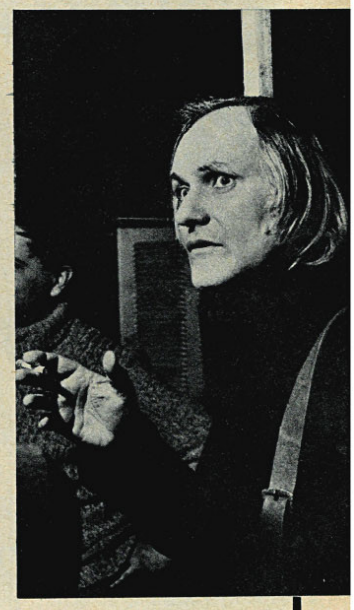
— *Film będzie dotyczyć, jeśli tak można powiedzieć, przedostatniego okresu życia Józefa Bema. Polski generał przyjechał do nas w roku 1848, na zaproszenie Kossutha. Węgrzy proponowali mu godność naczelnego wodza armii wyzwoleńczej, lecz Bem odmówił; ostatecznie objął dowództwo armii siedmiogrodzkiej. Wojna z Austriakami napotykała wówczas w Siedmiogrodzie na pewne trudności, bowiem — mimo niechęci do monarchii habsburskiej — istniały napięcia i konflikty między poszczególnymi grupami etnicznymi: Węgrami, Rumunami, Niemcami. Bem podjął się załagodzić te napięcia, by następnie poprowadzić swe wojska przeciw okupantowi austriackiemu.*

— Współczesny film historyczny z zasady odbrązawia przeszłość, ukazuje słynne postacie i wydarzenia w sposób krytyczny. Czy i pan posłuży się tą konwencją?

— *Nie. Bem jest na Węgrzech bohaterem niekwestionowanym, wszyscy wspominają go do dziś ze wzruszeniem. Zapewne dlatego, że poświęcił swe życie walce o wolność narodów; jest to postawa godna szacunku także i dziś. Proszę pamiętać, że wiele narodów Trzeciego Świata walczy dziś o to, o co my walczyliśmy przed 120 laty. Cenimy także Bema za jego poglądy, doświadczenie, wiedzę fachową; jego idee, rewolucjonizujące taktykę wojskową w walkach wyzwoleńczych, miały charakter prekursorski i pozostały aktualne do dziś. Cenimy go wreszcie za to, że był i pozostał działaczem, żołnierzem; że nie chciał być nigdy dyktatorem, kodyfikatorem praw; nie próbował tworzyć rządów, systemów administracyjnych.*

— Najważniejszym motywem pańskiej twórczości jest problem walki o władzę. Pokazuje pan w swych filmach, że nawet członkowie małych, kilkuosobowych grup rewolucyjnych czy spiskowych zaczynają prędzej czy później walczyć między sobą o prymat. Czy motyw ten pojawi się w filmie o Bemie?

— *Nie. Chciałbym jedynie przedstawić różne formy walki przeciwko uciskowi. Bem był twórcą i jednocześnie wielkim entuzjastą nowej taktyki wojennej — walki partyzanckiej. Pokażę w swym filmie, jak jego propozycje stopniowo zyskują zwolenników; jak następnie różne sposoby walki partyzanckiej zostają zastosowane w praktyce.*



Miklós Jancsó w Warszawie

— Realizuje pan najczęściej filmy kameralne, skromne, o niewielkiej obsadzie; filmy, w których — jak to pisze krytyka — kilka osób krąży podejrzliwie wokół siebie. Czy w filmie o Bemie znajdą się więc sceny masowe, batalistyczne?

— *Przyznam się, że chciałbym przede wszystkim zrobić film o poglądach Bema, o intymnym świecie jego filozofii i jego teoriach militarnych. W tym świecie szukał nie tylko azylu, lecz przede wszystkim — siły i energii dla swej działalności. Mam nadzieję, że za pośrednictwem scen „akcyjnych", batalistycznych uda mi się przekazać widzowi pewną prawdę o tym świecie. Batalistyka nie będzie, oczywiście, w moim filmie celem samym dla siebie.*

Scen „wielkich" nie uda mi się więc uniknąć. Będziemy musieli wprowadzić do filmu dużą liczbę wykonawców, statystów, duże ilości sprzętu. Wymaga to nowych, nie praktykowanych przeze mnie metod inscenizacji, nowego sprzętu. Dziś nie potrafię jeszcze niczego powiedzieć o koncepcji realizatorskiej tych sekwencji.

Rozmawiał: ski

CIOS ZA CIOS

Marin Karmitz ma dzisiaj 31 lat. Zanim zaczął realizować filmy pełnometrażowe, dał się poznać jako aktywny działacz w burzliwych dniach paryskiego maja roku 1968. Był jednym z tych, którzy zerwali festiwal w Cannes; brał udział w akcji utworzenia Stanów Generalnych Kina; żądał zreformowania festiwali filmowych tak, by mogli w nich uczestniczyć ludzie pracy.

Debiutem Karmitza był film „Siedem dni gdzie indziej" (1969), który wszedł na polskie ekrany jako jeden z pierwszych utworów francuskiego „kina kontestacji". Jednak, wbrew oczekiwaniom, ta psychologiczna opowieść o jałowym buncie młodego kompozytora pozbawiona była właśnie pasji i gwałtowności. Następny film Karmitza, „Towarzysze" (1970), krytyka, tym razem już bez zastrzeżeń, nazwała pierwszym filmem francuskiego kina politycznego, proletariackiego. Młody proletariusz z prowincji poznaje w Paryżu mechanizm wielkoprzemysłowej produkcji, fabryczną udrękę systemu taśmowego, dolę cudzoziemskich robotników z Portugalii i Afryki. Przechodzi trudny proces politycznej, klasowej edukacji.

Najnowszy film Karmitza, „Cios za cios", podejmuje podobny temat; reżyser odrzuca jednak wszelką fikcję, rezygnuje z indywidualnego bohatera i nazbyt starannej kompozycji dramaturgicznej. Wszystkie role grają aktorzy niezawodowi: robotnice z normandzkiej fabryki tekstylno-konfekcyjnej, kilku studentów i uczniów, paru filmowców (w tym również sam Karmitz). Reżyser angażował swych aktorów w biurach pośrednictwa pracy, w fabrykach i szkołach.

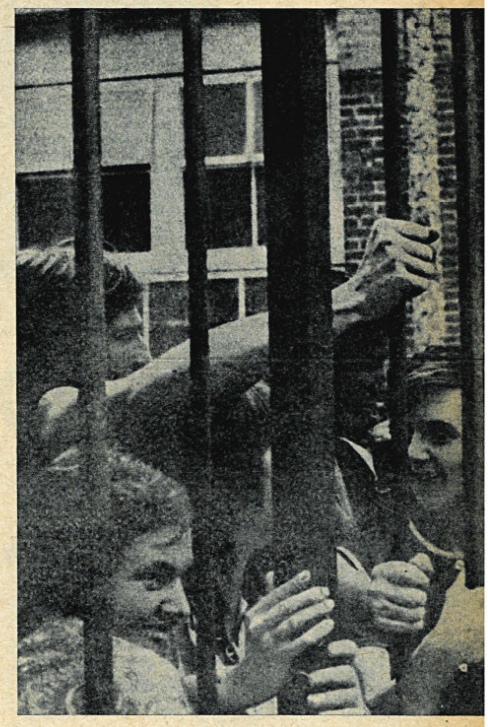
Pierwsze kadry filmu ukazują zmęczone twarze kobiet, robotnic fabrycznych, poddanych nieubłaganemu rytmowi produkcji taśmowej, nadzorowi majstrów, notujących skrupulatnie każdą zwłokę, każdy zbyteczny ruch, każdą pomyłkę. Niewielki zakład przypomina dziewiętnastowieczną manufakturę: warunki pracy nie zmieniły się tu od lat. Właściciele fabryk tekstylnych najchętniej zatrudniają właśnie kobiety — najniżej opłacaną siłę roboczą. A jednak i tę pozornie bezwolną, zrezygnowaną zbiorowość stać na bunt, początkowo żywiołowy, później coraz lepiej zorganizowany, przekształcający się w nieustępliwą walkę o własne prawa. Działacze związkowi, próbujący w imieniu robotnic prowadzić negocjacje z właścicielem, to postacie karykaturalne. Ich jedynym celem jest jak najszybsze zakończenie strajku okupacyjnego — za cenę kilku niewielkich ustępstw ze strony dyrekcji. Wyśmiani, wykpieni przez strajkujące kobiety, rejterują. Wówczas do okupowanej fabryki wraca właściciel. Robotnice zamykają go jako zakładnika. Strajk kończy się zwycięstwem. Kobiety wiedzą teraz, że ich siłą jest nie tylko solidarność, ale także pomoc robotników z innych fabryk, a nawet okolicznych chłopów, wspierających strajk dostawami żywności. W końcowej scenie jedna z bohaterek zmęczonym głosem mówi do dyrektora: *„Myślałeś sobie: to są tylko kobiety. A jednak musisz ustąpić. Agnès i Colette pozostaną z nami. W halach fabrycznych nie będzie już tak jak dawniej. My również mamy coś do powiedzenia!"*.

Za główny walor filmu Karmitza krytyka uznała niefałszowany dokumentalizm i rewolucyjny romantyzm. Mówi się także, że film ten otwiera przed kinem francuskim nowy kierunek poszukiwań. Popularny magazyn „Paris-Match" umieszcza go w swej rubryce „Film tygodnia", a dziennik „Le Monde" stwierdza: *„Najważniejsze jest to, że »Cios za cios« dotarł do szerokiej publiczności, że nie jest filmem przeznaczonym do wąskiego rozpowszechniania wśród działaczy robotniczych"*. Najpoważniejsze zarzuty stawia filmowi prasa komunistyczna. François Maurin pisze w „L'Humanite", że Karmitz uznaje tylko podział na czerń i biel, *„na uczciwych i łajdaków, bez jakichkolwiek niuansów. Idealizuje w sposób absolutny klasę robotniczą, rozpatrując ją i jej świadomość klasową jako coś całkowicie zuniformizowanego; jednocześnie nie szczędzi karykaturalnie czarnych barw majstrom — nadzorcom galerników oraz wszystkim, których piętnuje się jako zauszników dyrekcji, w tym również i działaczom związkowym"*.

Krytyk tygodnika „Les Lettres Françaises", Michel Capdenac, rozwija ocenę daną filmowi przez „L'Humanité": *„»Cios za cios« w sposób prawdziwy i jasny pokazuje, czym jest system kapitalistycznej eksploatacji; jest jednak kłamliwy w ukazaniu walki związkowej, przeciwstawia bowiem nieustannie zapał robotników rzeczywistemu czy tylko domniemanemu »oportunizmowi« działaczy związkowych. Nie jest również prawdą, że świadomość klasowa rodzi się w sposób cudowny — z samej tylko spontaniczności, radości buntu i zwycięstwa"*. Ale *„już sam fakt, że podjęto podobną próbę, że pozwala ona na dyskusję, nawet jeżeli analiza socjalno-polityczna zawarta w filmie nie jest w pełni przekonywająca — stanowi w kinie francuskim prawdziwe wydarzenie"*.

MOL

„Coup pour coup", film produkcji francuskiej, reż. Marin Karmitz



Bunt kobiet

głosy i głosy

JAK PRACUJE REŻYSER FILMOWY?

Na pytanie to próbuje odpowiedzieć Edward Zajiček w marcowym numerze miesięcznika KINO. Jego obszerne studium „Stanowisko robocze: reżyser filmu fabularnego" nie zajmuje się jednak warsztatem twórczym reżysera, lecz dziedziną określaną umownie jako funkcje pozaartystyczne lub kierowniczo-organizatorskie. **„Wydaje się — pisze Zajiček — że może być pożyteczne zajęcie się czynnościami niezbędnymi, aby warsztat (twórczy) uruchomić i utrzymać w ruchu".**

Autor posłużył się w swej analizie polskim modelem badawczym, opracowanym przez prof. Jana Kordaszewskiego, gdyż wydał mu się on najwłaściwszy dla określenia stopnia trudności pracy reżysera. Można, oczywiście, mieć różne zastrzeżenia, czy model ten — przeznaczony raczej do badania stanowisk pracy w zawodach nieartystycznych — jest akurat najwłaściwszy, niemniej trzeba przyznać, że jego zastosowanie daje częstokroć bardzo interesujące rezultaty. Przytoczmy chociaż niektóre przykłady, gdyż w ramach krótkiego omówienia nie sposób wyczerpać nawet części bogatej problematyki zawartej w pracy Zajička.

„Nie wdając się w szczegóły — pisze autor — można (...) przyjąć, że działania pozaartystyczne reżysera w czasie produkcji filmu uzewnętrzniają się w formie ciągów decyzji. Są to decyzje różnej wagi i znaczenia. Całościowe i cząstkowe, strategiczne i taktyczne. Od podjęcia realizacji filmu poczynając, na wyborze kopii wzorcowej kończąc. Każda z tych decyzji poprzedzana jest fazą zbierania informacji, po każdej następują czynności wykonawcze". Zajiček wymienia tutaj m. in. określenie środków wyrazu, kreowanie rozwiązań inscenizacyjnych i technicznych, dobór współrealizatorów, aktorów i innych współpracowników, dokonanie wyboru obiektów zdjęciowych, przyjmowanie gotowych środków inscenizacyjnych, współdziałanie przy opracowywaniu dokumentacji techniczno-produkcyjnej i finansowej itp.

Podkreślając stopień złożoności najważniejszych funkcji reżysera, autor określa ją — za prof. Kordaszewskim — następującymi czynnikami elementarnymi: zakres, różnorodność i zmienność czynności; samodzielność, sposób wykonywania pracy; kierowanie pracą innych; współdziałanie. Ryzyko społeczne rozpatruje w aspekcie bezpieczeństwa innych: materialnym i moralnym; wykonania pracy. Uciążliwość czynności i warunków środowiska mierzy wielkością wysiłku fizycznego; zanieczyszczeniem powietrza; temperaturą; oświetleniem itd.

Zajiček podkreśla także ogólny i autonomiczny charakter decyzji reżysera, komplikacje wynikające z kontaktów z licznymi współpracownikami, niesłychanie mały margines usprawiedliwienia czynnikami obiektywnymi, osobistą i nieanonimową odpowiedzialność za nieudany film. W konkluzji zaś stwierdza, że trudność pracy reżysera filmowego można przyrównać do **„trudności pracy naczelnego dyrektora kombinatu, powiększonej o wynikającą z uciążliwości warunków środowiska rzeczowego trudność pracy zamiatacza ulic".**

KOMPLEMENTY NA WYROST

Taki tytuł nosi artykuł Gunara Kurpnecka, opatrzony dopiskiem **„Krytyka: pryncypialność, surowość, takt"**, zamieszczony w SOWIETSKIEJ KULTURZE (nr 28/72). Autor analizuje treść dwutygodnika „Sowietskij Ekran", zwracając zwłaszcza uwagę na dział recenzyjny pisma, który — jego zdaniem — nie wypełnia należycie swych funkcji krytycznych i wychowawczych. **„Niestety, nie wszystkie recenzje — czytamy — są pisane z tych wysokich pozycji. Z pozycji wysokich wymagań wobec artystów, których dzieła są omawiane, i z pozycji wysokich wymagań wobec samego pisma".**

Autor, posługując się wieloma przykładami, zarzuca „Sowietskiemu Ekranowi" deklaratywność ocen, zawarte w nich sprzeczności, brak wszechstronnej analizy krytycznej, a przede wszystkim — nieśmiały, jakby usprawiedliwiający ton licznych recenzji, tak żeby **„broń Boże nikt się na pismo nie obraził".** W zakończeniu pisze:

„Trzeba chyba wyjaśnić sobie rzecz najważniejszą: do kogo jest adresowany »Sowietskij Ekran?« Czy do »masowego widza«, jak niezbyt szczęśliwie określa się szerokie rzesze miłośników kina? Jeżeli tak, to należy się bardziej zatroszczyć o kształtowanie smaku artystycznego tego widza, nie wprowadzać go w błąd ocenami nieścisłymi, a czasem i rozbieżnymi. Jeżeli zaś czytelnikami pisma są ludzie filmu, to powinno się zamieszczać więcej artykułów na tematy zawodowe. »Sowietskij Ekran« jest czytany, wyczekiwany przez odbiorców. Taka popularność zobowiązuje".

zpcz

„ZARAZA"

Reżyser Roman Załuski dał się poznać z okazji swego debiutu fabularnego („Kardiogram"), jako twórca utalentowany, choć skromny i bez pretensji do wstrząsania posadami sztuki. Może to i niedobrze, boć przecież pierwsza wypowiedź artysty powinna uzasadniać tę obłąkaną pychę — przeświadczenie o niezbędności właśnie jego głosu. Załuski nie miał tych ambicji, które zaprezentował młody Andrzej Żuławski; dostrzegł po prostu obszary rzeczywistości, jakie nie znalazły odbicia w naszej kinematografii i, uznając potrzebę ich ukazania, przekonany był, że potrafi przedstawić je prawdziwie. Wychodził więc raczej z pozycji sprawozdawcy i świadka, niżeli kreatora.

Faktem jest, iż zrobił swój pierwszy film zajmująco, z wyczuciem prawdy i klimatu, więcej — z wyczuciem dramatyzmu życia. Umiał uchwycić ową konkretną, autentyczną barwę określonego miejsca, czasu i środowiska, bez upiększania, z pewnym brutalnym okrucieństwem nawet, ukazując jakim jest człowiek pod presją konieczności. Z banalnej materii — losów lekarza na prowincji — wydobył zawsze prawdziwy dramat sumienia i postaw. To bardzo wiele w porównaniu z innymi debiutami, których reżyserzy — również pragnąc ukazać nieznany rzekomo aspekt rzeczywistości — nie mieli o wybranej materii nic do powiedzenia i byli po prostu nudni (np. większość owych rewelacji o życiu młodzieży).

Po tym więc skromnym, ale szczęśliwym starcie Załuski zaryzykował film następny o nieco innym założeniu. Spróbował zrealizować film o kataklizmie, o wielkim zbiorowym wydarzeniu „losowym", gdzie owo wydarzenie, dramat miasta, miało być głównym tematem. Wybrał sobie wątek nie byle jaki, na miarę, nie przesadzając, „Dżumy" Camusa — ale nie przemyślał chyba sprawy do końca. Kinematografia lubuje się również w tematach „widowiskowych"; wielkie kataklizmy były ulubioną domeną Hollywoodu, i to w myśl hitchcockowskiej zasady, że „najpierw trzęsienie ziemi, a potem napięcie stopniowo wzrasta...". Mieliśmy taki wzorzec w głośnym przed laty filmie „San Francisco". Mankamentem takich utworów była zawsze niewspółmierność owego kataklizmu, żywiołu jako „tła" — oraz „humanistycznej fikcji", to znaczy przeżyć jednostkowych, tego co jest historią ludzką, literaturą. Można też iść w kierunku czystej widowiskowości, samej dramaturgii żywiołu, wtedy tzw. wątki osobiste z natury rzeczy są tylko markowane, pozostają banalne. Ale wówczas wymaga to znakomitej inscenizacji, zintensyfikowania owego kataklizmu, jego grozy. I można też wychodzić od przeżyć jednostkowych, ludzkich; wtedy jednak owa sceneria staje się tylko „tłem" i najsłuszniej przybiera charakter jakby symboliczny; tak jest w „Dżumie" Camusa, tak jest w „Ptakach" Hitchcocka czy w „Ostatnim brzegu" Kramera. Można wreszcie zrezygnować z jednostkowej, indywidualnej fabuły oraz z symbolizmu jednocześnie, iść na maksymalny dokumentalizm, zintensyfikować sam żywioł społeczny (tak, jak w pamiętnym filmie „Chłodnym okiem"), ale to rzadko kiedy daje się zainscenizować sztucznie, wymaga kręcenia na żywo.

Załuski w swojej „Zarazie" nie potrafił się zdecydować w jakim kierunku pójść — i wystawił się równocześnie na wszystkie niebezpieczeństwa. Jego film jest fabularną relacją z głośnych tygodni grozy we Wrocławiu, okresu dramatycznej walki z epidemią ospy, zmagań grupki lekarzy o uratowanie, a raczej o utrzymanie normalnego życia wielkiego miasta. Jest relacją o próbie społecznej dyscypliny, egzaminie dojrzałości i karności, o „teście" poświęcenia i bohaterstwa lekarzy — jednym słowem o zachowaniu się współczesnego polskiego miasta w warunkach wprowadzonego nagle stanu wyjątkowego.

Załuski chyba nie miał koncepcji artystycznej i ta złożona materia dramatyczna rozlazła mu się jakoś w palcach. W stosunku do jego pierwszego filmu jest to pewne cofnięcie się od dramatu ludzkiego — w kierunku reportażowej wielowątkowości. Nie zrezygnował z koncepcji lekarza-bohatera, ale niczym nie wzbogacił tego wątku; powtarza sylwetkę młodego medyka, z tym samym aktorem (Tadeusz Borowski) i z tymi samymi epizodami, tyle że na tle wydarzeń wszystkie te scenki osobiste straciły na ważności, zbanalizowały się niebezpiecznie w stylu niemalże „socrealistycznym". Wątek z docentem, który nagle „dojrzał" do poświęcenia tudzież powagi sytuacji, też nie błyszczy świeżością. Cała więc warstwa losów jednostkowych gwałtownie zbliżyła się do banału. Gdybyż choć za tę cenę udało się uzyskać ów efekt kataklizmu, tę zbiorową, ponadindywidualną atmosferę grozy.

Niestety, tego nastroju napięcia i strachu nie udało się autorowi zasugerować. Wszystkie działania rozpadają się na szereg oddzielnych czynności sanitarno-porządkowych, z których nie emanuje jednak wspólny koszmar zaczajonej śmierci i lęku, tym bardziej dramatyczny, że wzbudzający tysiące nagłych konfliktów i nieufności, gwałtownie zagęszczając międzyludzkie przedziały — pomiędzy najbliższymi sobie, członkami rodziny, sąsiadami, ponieważ każdy dla każdego jest zagrożeniem. Kapitalna, niesamowita sytuacja zbiorowa. Myślę, jeśli można tu teoretyzować, iż błąd polegał chyba na tym, że zaraza nie jest — jak ogień, powódź, czy trzęsienie ziemi — żywiołem wizualnym, który sam mógłby „zagrać" na ekranie. Można go tylko pokazać poprzez zachowanie się ludzi, nie wyłącznie lekarzy walczących z nim, ale tych, którzy są jego ofiarą — bezbronnych, zagrożonych, szalejących ze strachu — nawet przy pozorach opanowania. Bez tego mamy coś w rodzaju klimatu produkcyjnego, ale prawdziwą grozę wmówiono nam na słowo honoru.

Co nie znaczy, że film nie jest wart obejrzenia. Załuski ma wyczucie codzienności i zwykłych realiów; film został ładnie sfotografowany, jest tam kawał prawdziwego Wrocławia. Wydaje mi się jednak, iż autor utracił to, co było jego siłą i zbytnio zawierzył w samogrającą funkcję wydarzenia.

ANDRZEJ BRAUN

„Zaraza" (Polska), reż. Roman Załuski

POWRÓT MISTRZA

MARIA RACZEWA

Najnowszy film Kurosawy nie należy od arcydzieł japońskiego reżysera. Niemniej mistrz jest mistrzem. „Dodes'ka-den" jest filmem jednolitym pod względem treści i stylistyki. I tylko użycie barwnej taśmy, owe obrazy wschodu i zachodu słońca, czy długie spacery kamery po rysunkach chłopaka-imbecyla — mogą budzić wątpliwości. Bo przecież Kurosawa, przywiązany do wyrazistej i klarownej narracji i do „żelaznej" dramaturgii, i bez tych chwytów przekonałby nas swoją opowieścią o tym, jak mały chłopiec bawi się w tramwajarza. Dźwięki tramwaju imitowane przez imbecyla, owe „do-des'ka-den", które dzień i noc rozbrzmiewają w dzielnicy slumsów, są jakby symbolem urojeń i nie spełnionych marzeń biedaków z przedmieścia. Obraz ich codziennego bytowania jest wstrząsający i może nawet wydawać się nam niezgodny z tym, co wiemy o wysoko uprzemysłowionej, nowoczesnej i cywilizowanej Japonii. A jednak prymitywne, nieomal zwierzęce bytowanie japońskich nędzarzy nie jest bynajmniej fantazją Kurosawy. Program dokumentalny, który pokazali Japończycy na zeszłorocznym festiwalu w Lipsku, mógłby być dobrym komentarzem do „Dodes'ka-den".

Niebywałe tempo postępu technicznego, które wywołało w Japonii katastrofalne zniszczenie naturalnego otoczenia człowieka, zatrucie powietrza i wód, pojawienie się nie znanych dotąd, nieuleczalnych chorób — pogorszyło jeszcze sytuację najniższych warstw stumilionowej Japonii.

Kurosawa nie zajmuje się społeczno-polityczną stroną problemu. Jest przede wszystkim piewcą „poniżonych i skrzywdzonych" istot ludzkich na śmietniku wielkiego miasta. Schorowani, obrośnięci i obojętni, ci ludzi zapomniani przez świat (kontaktują się z nim tylko poprzez gońca, który przynosi im wódkę) żyją jakby w półśnie. Marzą o pięknych domach, o mieście, o miłości i te właśnie marzenia nobilitują ich w oczach Kurosawy. Dlatego wybacza im przestępstwa, które czasem popełniają, tak jak ów dobroczyńca-mędrzec, którego znamy już z „Pijanego anioła" czy z „Rudobrodego". W „Dodes'ka-den" tym sprawiedliwym mędrcem jest rzemieślnik, gotów każdemu pomóc i poradzić. Ale nie potrafi zapobiec nieszczęściu, uratować małego chłopca od okrutnej śmierci, bo nie ośmieli się zawołać lekarza wbrew woli ojca dziecka. Żadnego z bohaterów „Dodes'ka-den" nie stać na jakąkolwiek decyzję czy bunt. Nędzarze Kurosawy skazani są na nieuchronną zagładę.

Po latach sławy i sukcesów, kiedy to Kurosawę uważano za symbol Japonii i barda egzotycznego, nieznanego kraju, kiedy „Rashomona" i „Tron we krwi" stawiano na równi z „Obywatelem Kane" i „Złodziejami rowerów", zaczął się powolny zmierzch popularności mistrza. Jedne za drugimi pojawiały się nazwiska młodych twórców japońskich, których wypowiedzi zadziwiały odwagą. Właśnie oni, jak się wydaje, wylansowali opinię, że Kurosawa w gruncie rzeczy jest daleki od tradycji narodowych swego kraju, że przetwarza tylko wielką światową klasykę, że robi swoje filmy pod gust Europy. Twierdzili, że dopiero oni pokażą prawdziwą Japonię. Czy tak się stało? Czy wszystkie owe „Kobiety-owady" i „Kobiety-koty" nie są zwykłymi porno-przypowiastkami z dreszczykiem i w japońskim kostiumie? Czy samotność jednostki i bezsens mrówczego bytowania w zatłoczonej i przeludnionej Japonii — wyglądają tak, jak w „Kobiecie z wydm"? Czy przypadkiem nie jest to japońska wersja modnego w tym okresie egzystencjalizmu europejskiego?

Kurosawa był chyba uczciwszy, otwarcie przyznając się do rozmiłowania w Dostojewskim i w Szekspirze. Interesowały go losy „dobrego" człowieka w „złym" społeczeństwie, tragedia żądzy władzy. Stąd schemat fabularny „Idioty" i „Makbeta", ale jakże dalekie są te filmy od pierwowzorów, jak głęboko osadzone w tradycji i kulturze japońskiej! A „Siedmiu samurajów" to najpiękniejszy poemat o braterstwie i krwi, o dumie i sile ducha, o odwadze i męstwie Japończyka.

W „Dodes'ka-den" mistrz powrócił do slumsów i biedaków. Nie umiejąc znaleźć dla nieszczęsnych żadnej realnej pociechy, obdarzył ich tylko marzeniami o wielu kolorowych tramwajach, dzwoniących wesoło, jak w wielkim, prawdziwym życiu.

AKIRA KUROSAWA, najwybitniejszy reżyser kina japońskiego, ma 62 lata. Karierę filmową rozpoczął w roku 1936, początkowo jako asystent reżysera, a od roku 1942 — samodzielny reżyser. Debiutował filmem „Saga o dżudo" (remake tego filmu, zrealizowany przez Seiichiro Uchikawę, oglądaliśmy niedawno na naszych ekranach). W latach wojny powstaje także ekranizacja klasycznej japońskiej sztuki „Ci, którzy nadepnęli tygrysowi na ogon". Pierwszym powojennym sukcesem Kurosawy stał się „Pijany anioł" (1948), film, który rozpoczął długoletnią współpracę reżysera z wybitnym aktorem Toshiro Mifune. Później przychodzą następne: „Rashomon" (1950) — film, który odkrywa Europie japońską sztukę filmową, nagrodzony Złotym Lwem na festiwalu w Wenecji, „Idiota" (adaptacja powieści Dostojewskiego), „Piętno śmierci", „Siedmiu samurajów", „Tron we krwi" (adaptacja „Makbeta" Szekspira), „Na dnie" (adaptacja sztuki Maksyma Gorkiego), „Ukryta twierdza", „Zły śpi spokojnie", „Straż przyboczna", „Sanjuro — samuraj znikąd", „Rudobrody".

W latach 1965—1970 Kurosawa milczy. Traci na próżno czas na bezowocną współpracę z wytwórniami amerykańskimi, a zrealizowane przez niego materiały do „Tora! Tora! Tora!" nie weszły do ostatecznej wersji filmu. W roku 1970 realizuje swój pierwszy barwny film „Dodes'ka-den".

Na śmietnisku wielkiego miasta

„Dodes'ka-den" (Japonia), reż. Akira Kurosawa

zapiski krytyczne

● TELEWIZYJNE SPEKTAKLE „ATENEUM" ● MIEJSCE NA POSTAĆ ● PUBLICZNA EGZEKUCJA ● WIELKI RZEMIEŚLNIK ●

ŚRODA

Warszawski Teatr Ateneum ma dobry zwyczaj przenoszenia swoich spektakli na ekran telewizyjny. Nie przenosi ich żywcem. Owszem, to teatr sceniczny także na małym ekranie, ale do telewizji dostosowany. Przed kilku miesiącami widzieliśmy „Cenę" Arthura Millera z Janem Świderskim w roli głównej. Później obejrzeliśmy „Głupiego Jakuba" Tadeusza Rittnera, znów ze Świderskim i w jego reżyserii. O tym słów parę.

Bohaterem sztuki jest opiekun tytułowego Jakuba, jego domniemany ojciec, Szambelan. Gra go właśnie Świderski. Dzięki charakteryzacji — jak zwykle — zmieniony do niepoznania. Szambelan w jego ujęciu to ramol. Może zanadto. I może już za wiele tików stosuje tu Świderski ze swoich poprzednich ról. Ale i tak to rola świetna. Zresztą jedyna w swoim rodzaju w naszej dramaturgii teatralnej. Zakochany starzec, żałosny i prawie heroiczny, kreślony bezlitośnie.

„Głupi Jakub" powstał w 1910 roku w Wiedniu. Rittner był — jak wiadomo — pisarzem dwujęzycznym, pisał po polsku i po niemiecku. Należał tak samo do polskiej, jak i austriackiej literatury. Może dlatego w jego sztukach, także w tej, jest mniej partykularyzmu, niż w sztukach innych naszych autorów tamtego okresu (partykularyzmu tak przejmująco zresztą wykorzystanego u Wyspiańskiego).

Szambelan zakochał się w dziewczynie, która mogłaby być jego wnuczką. Zrobione to zostało przez Rittnera z wszelkimi konsekwencjami, włącznie ze zgodą Szambelana na własną śmieszność. A dziewczyna jak z Maupassanta: rezygnuje dla bogatego zamążpójścia z miłości, z życia, ze wszystkiego; pełna uroku Hania staje się jędzą (dobra Joanna Jędryka w tej roli).

Świderski jako reżyser nie starał się sztuki uwspółcześnić ani odświeżyć. Przeciwnie, wydawał się specjalnie podkreślać starość świata, który ona prezentuje i starość jej samej. Ta intryga wokół domniemanego ojcostwa Szambelana, ta piękna karczmarka, która darzyła swoimi względami wszystkich „panów" w okolicy, ta słodka, niby z pierwszej lepszej sztuczki bulwarowej, miłość „głupiego" dobrego Jakuba do sprytnej Hani. Ale tym świetniej na anachronicznym tle rysuje się, przez anachronizmy się przebija postać Szambelana. Dobrze, że ją mały ekran szerszej widowni udostępnił.

CZWARTEK

Mniej więcej w tym czasie, co „Głupiego Jakuba", pokazano w telewizji sztukę już także starawą, chociaż pochodzącą zaledwie z lat dwudziestych — „Złoty sznur" amerykańskiego pisarza („gorszego O'Neilla") Sydneya Howarda. I też było tu miejsce na dobrą postać, tym razem starzejącej się kobiety. Niestety, nie wykorzystane. Pani Phelps jest zachłanną matką, straszną teściową, wypadkiem niemal patologicznym. Niszczy swoją apodyktycznością i swoim przywiązaniem do dzieci życie jednego syna, o mało nie zniszczyła drugiego. Niestety — należy powtórzyć — pozostały tylko ramy na postać i katalog sytuacji. Pani Phelps wypadła ilustracyjnie, jak cała sztuka. Chociaż miał chyba rację jeden z recenzentów spektaklu (reżyserowała Wanda Laskowska), pisząc, że jest to sztuka „życiowa" i jakąś wychowawczą rolę, zwłaszcza w telewizji, spełni („nie bądźcie apodyktycznymi matkami!"). Bohaterkę grała Antonina Gordon-Górecka. I jeżeli mówię, że było tu miejsce na postać i w ogóle o postaci mówię, to jedynie z pamięcią roli tej świetnej aktorki.

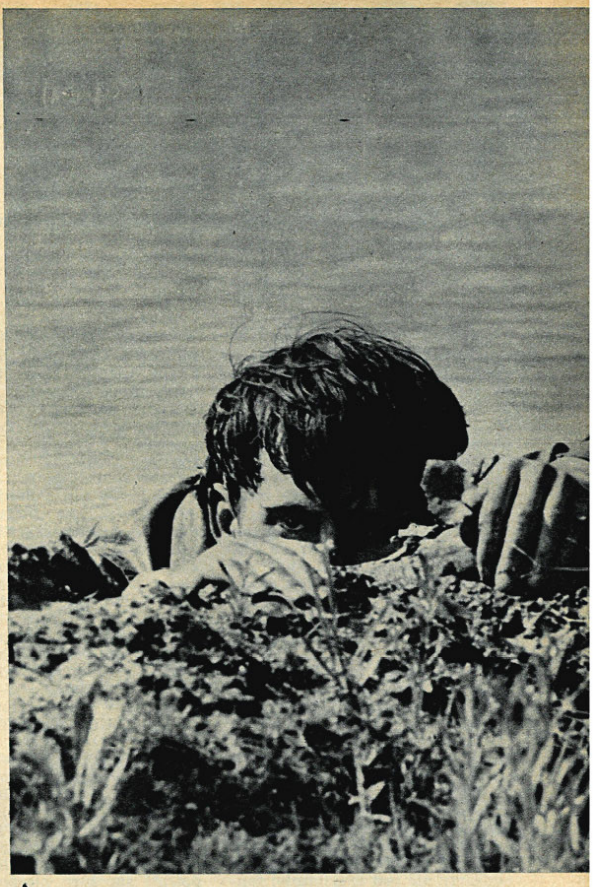
PIĄTEK

Wychowawcza rola telewizji. Myślę o „Obliczu zbrodni", reportażu na temat głośnego morderstwa w Rzepinie, który został nadany w połowie lutego. Wypełnił on trzy wieczory. Właśnie zastanawiam się, czemu służył. Przez trzy wieczory obcowaliśmy z mordercami. Mordercy zaprzeczali wszystkiemu, co zeznali w śledztwie, bali się, symulowali obłęd, płakali. O czym był ten reportaż? O psychologii zbrodni? Nie, bo mało temu poświęcono uwagi. O pracy organów ścigania i wymiaru sprawiedliwości? Także nie, albo bardzo powierzchownie. O społecznych źródłach przestępstwa? Chodzi właśnie o to, że nie wiadomo o czym. Wypadł chaotycznie i efekciarsko, chociaż temat nie stanowił najlepszej okazji do sztuczek. W dodatku, po ostatnim odcinku dowiedzieliśmy się, że mordercy zostali właśnie straceni. W ogóle podczas oglądania wszystkich odcinków miałem uczucie, że uczestniczę w publicznej egzekucji, co chyba nie było celem programu.

SOBOTA

Filmy Thomasa Ince'a w „Iluzjonie". Ince jest pierwszym profesjonalnym reżyserem westernów. Z jego szkoły wyszedł klasyczny kowboj, William Hart, następca Gilberta Andersona, pierwszego kowboja. Ale zasługi Ince'a na tym się nie kończą. Był on jednym z pierwszych reżyserów, którzy umieli bezbłędnie opowiadać, którym kino amerykańskie zawdzięcza sukces w świecie. Ince należał do wielkich rzemieślników. Ta tradycja pozostała żywa do dziś. Kim są, jeśli nie takimi właśnie rzemieślnikami, najwybitniejsi reżyserzy hollywoodzcy starszego pokolenia, choćby John Ford czy Richard Brooks? Należy się obawiać, że w nowym pokoleniu ta tradycja zaginie.

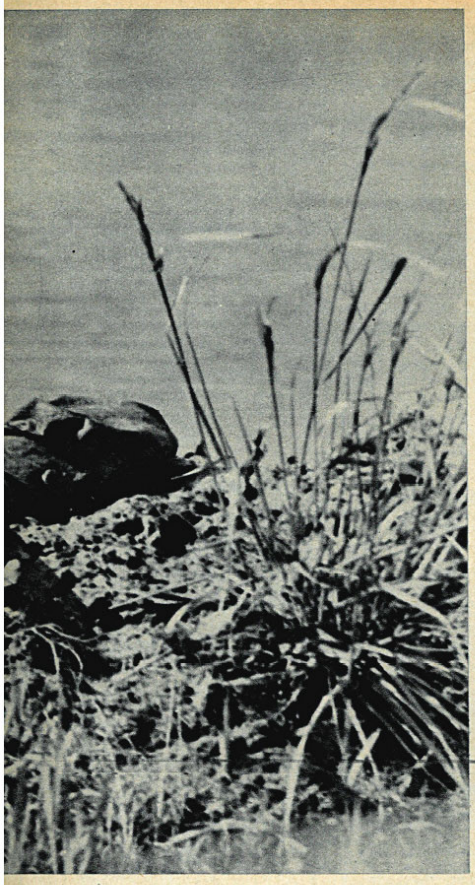
ALEKSANDER JACKIEWICZ



▲ „Zabijcie czarną owcę" reż. Jerzego Passendorfera

NOWE 3 ZESPOŁY panorama

Niedawno rozpoczęły działalność nowe zespoły filmowe. Kolejna reorganizacja zmierza do tego, by twórcy przejęli pełną odpowiedzialność za powstające filmy. Prezentowaliśmy już SILESIĘ i TOR, dziś przedstawiamy PANORAMĘ. Kierownikiem artystycznym zespołu jest Jerzy Passendorfer; mówi zastępca do spraw literackich — Leon Bach.



„Kardiogram" reż. Romana Załuskiego

Najważniejszym czynnikiem w powstawaniu filmu nie jest przedsiębiorstwo czy zespół, lecz reżyser; chcąc określić program zespołu, należałoby więc przedstawić zainteresowania i zamiary wszystkich twórców wchodzących w skład zespołu. Pracują u nas następujący reżyserzy: Jerzy Bossak, Jacek Butrymowicz, Hubert Drapella, Julian Dziedzina, Jerzy Gruza, Stanisław Jędryka, Witold Lesiewicz, Witold Leszczyński, Bohdan Poręba, Roman Załuski. Są to indywidualności bardzo zróżnicowane, ludzie o różnych poglądach na sztukę, odmiennym doświadczeniu. Łączy ich jednak wspólna chęć, by w miarę swoich możliwości przyczynić się do odrodzenia naszego kina. Uważamy, że głównym zadaniem zespołu powinno być spełnianie wobec reżysera funkcji służebnych i opiekuńczych. Nie rezygnujemy także z ambicji inspiratorskich, zdajemy sobie jednak sprawę, że inspiracja może być skuteczna jedynie wtedy, jeśli będzie się brało pod uwagę zainteresowania i możliwości twórców. Wydaje mi się, że przyczyną wielu porażek naszej kinematografii były właśnie fałszywie kierowane próby inspiracji.

Pierwszą naszą pozycją, jaka pojawi się na ekranach, będzie film dla dzieci „Podróż za jeden uśmiech", reżyserowany przez Stanisława Jędrykę. Powstał w zespole KRAJ, jako serial dla telewizji; my przyczyniliśmy się jedynie do wprowadzenia go na ekrany kinowe. Jest tani, kosztował zaledwie 700 tysięcy złotych, powinien znaleźć widzów, sądzimy więc, że będzie to przedsięwzięcie pożyteczne. W realizacji mamy w tej chwili „Anatomię miłości" Romana Załuskiego według scenariusza Ireneusza Iredyńskiego. W przygotowaniu — serial dla telewizji o Janosiku, który reżyseruje Jerzy Passendorfer. Poza tym dwa nasze scenariusze mają skierowanie do realizacji: „Przeprowadzka", napisana kilka lat temu przez Bogumiła Kobielę i Jerzego Gruzę (reżyserować będzie Jerzy Gruza) i „Szalony major" Jana Józefa Szczepańskiego o majorze Hubalu. „Szalonego majora" będzie reżyserował Bohdan Poręba. Zespół dołoży wszelkich starań, żeby umożliwić reżyserowi zrealizowanie tego ambitnego przedsięwzięcia.

A oto nasze dalsze zamiary: Stanisław Jędryka, wyspecjalizowany w tym gatunku, będzie robił następny serial dziecięcy — „Stawiam na Tolka Banana", według tekstu Adama Bahdaja. Chcielibyśmy jeszcze w tym roku rozpocząć realizację filmu zatytułowanego „Madame Richter" — o Jarosławie Dąbrowskim, we współprodukcji ze Związkiem Radzieckim. Scenariusz napisali Władysław Terlecki i Witold Lesiewicz, który będzie film reżyserował. Ten romans historyczny z elementami przygody będzie zawierał również poważny ładunek ideowo-poznawczy. Jeśli nam się uda, chcielibyśmy rozpocząć zdjęcia jesienią. Reżyser Witold Leszczyński, który po długiej przerwie zrobił swój drugi film, „Rewizję osobistą", ma w planie realizację scenariusza, zatytułowanego „Profesor", nad którym pracuje wspólnie z Andrzejem Bonarskim i Sławomirem Idziakiem. Jest to uwspółcześniona wersja noweli Czechowa „Nieciekawa historia".

Jak wynika z tych planów, chcielibyśmy robić filmy dla szerokiej publiczności; mamy nadzieję, że uda nam się przyczynić do odzyskania widza, który w ostatnich latach odwrócił się od polskiego filmu. Jednocześnie nie wyrzekamy się ambicji ideowych i artystycznych, a nade wszystko — ambicji dobrej roboty. Uważamy, że przesądzanie z góry możliwości zespołów, na tej podstawie, że w jednych są reżyserzy „dobrzy", a w drugich „słabi", jest pochopne i przedwczesne; o ostatecznej ocenie powinny zdecydować dobre lub złe filmy, jakie w tych zespołach powstaną. Nie wydaje mi się także słuszne mówienie i pisanie o nowych zespołach z nutą powątpiewania, czy uda im się coś zrobić. Oczywiście, że nie zaczną nagle powstawać same arcydzieła, ale pojawiła się szansa odzyskania publiczności w kraju i uznania dla naszego filmu za granicą. Będzie to zależało od wielu czynników, ale także od tego czy uda się stworzyć klimat zaufania wobec poczynań nowych zespołów.

Notowała B. J.

Mówi

Jean-Claude Brialy

Jean-Claude Brialy (zdjęcie 5) należy do generacji aktorskiej, która debiutowała w filmach „nowej fali". Pierwsze kroki stawiał w filmach Chabrola („Piękny Serge", „Kuzyni"), następnie współpracował z Truffautem, Godardem i Rivettem. Niedawno postanowił zadebiutować jako reżyser, realizując film „Dzika róża".

— Zostałem reżyserem, ponieważ mam dość aktorstwa, twórczej bierności. Każdy aktor odczuwa potrzebę pełniejszego wypowiedzenia się, chce wyrwać się spod tradycyjnej dyktatury reżysera, która bardzo często uniemożliwia współudział w tworzeniu filmu. W ciągu piętnastu lat kariery nakręciłem 45 filmów, ale zaledwie w kilku wypadkach czułem się prawdziwym współtwórcą. Jako aktor filmowy jestem więc zawiedziony.

Dużo lepiej jest w teatrze. Sztuka teatralna kultywuje prawdziwe aktorstwo. Być każdego wieczoru oko w oko z publicznością — to wygrywać stale potyczki z samym sobą. Gdy gram w teatrze, wtrącam się do wszystkiego: do obsady, dekoracji, kostiumów, prób. Doznaję wspaniałego uczucia wolności, a jednocześnie odpowiedzialności; chciałbym to samo odnaleźć w filmie.

Mimo iż akcja „Dzikiej róży" toczy się w 1895 roku, mój film jest przesycony wspomnieniami autobiograficznymi. Chciałem zrobić film kostiumowy, bliski baśniowej krainie marzeń. Wyrażam w nim swój podziw dla dziecinnych lektur, oddaję hołd impresjonistom, opiewającym piękno wsi francuskiej. Chcę przedstawić ostatnie chwile społeczeństwa, które za chwilę wejdzie w epokę techniki i elektryczności, w erę maszyn. W „Dzikiej róży" zawarłem wiele wspomnień osobistych, wprowadziłem na przykład postać dziadka, którego bardzo kochałem. Miał stary dom na wsi, w Anjou, dokąd jeździłem każdego lata. Wspominam też mego ojca — zawodowego oficera. Ale oczywiście wszystko to jest przekształcone, wyidealizowane.

W pracy reżyserskiej bardzo pomagały mi doświadczenia pracy aktorskiej. Kierowałem się własnym instynktem, nie starałem się nikomu przypodobać. Film wyraża mnie takiego, jakim jestem: optymistę, człowieka szczęśliwego, kochającego życie i poszukującego miłości.

1 *Reżyserski debiut* Shirley Mac Laine

Premiery...

„Zabójca"

Bohaterem nowego filmu Dennysa de la Patellière jest wielokrotny morderca, którego psychiatrzy uratowali od więzienia, by w warunkach szpitalnych poddać skomplikowanym badaniom. Wykorzystując zmniejszony nadzór, więzień uciekł. Reżyser rozważa dwa problemy: czy przestępca ma prawo korzystać z opieki społeczeństwa w takim samym stopniu, jak inni; i czy przy poszukiwaniu ludzi wyjętych spod prawa należy stosować tradycyjne metody śledcze, czy też zaufać nowoczesnym metodom naukowym. Drugi problem dzieli sztab policyjny na grupy, którym przewodzą dwaj komisarze (Jean Gabin i Bernard Blier). Akcja toczy się dwutorowo: trwa polowanie na zbiegłego mordercę, a jednocześnie między policjantami toczy się walka o słuszność ich koncepcji.

„Zabójca" przypomina trochę „Francuskiego łącznika" Williama Friedkina, ale różni się od niego sposobem narracji. U Friedkina wewnętrzna gwałtowność filmu dominuje nad zmysłem analitycznym. W „Zabójcy" jest przeciwnie. Sytuacja zmienia się bardzo powoli, kontrowersje między szefami policji są czysto werbalne; spór nie kończy się zwycięstwem żadnej ze stron.

„Trzeba przyznać, że w tym gatunku filmowym Amerykanie zdecydowanie biorą górę — pisze Louis Chauvet. — Na szczęście zostaje Jean Gabin (zdjęcie 2) — wspaniały, jak zawsze. To niedościgniony wirtuoz milczenia i gwałtownych replik. Z powodzeniem stawia czoło Bernardowi Blier, zwolennikowi wykorzystywania zdobyczy nauki w pracy policyjnej".

„Drobne zabójstwa"

Z uznaniem krytyki spotkał się debiut reżyserski znanego aktora amerykańskiego Alana Arkina („Paragraf 22"), który przeniósł na ekran komedię „Drobne zabójstwa", autorstwa popularnego w USA satyryka i rysownika, Jules Feiffera. Komedia, a za nią film, pokpiwa z amerykańskich warstw średnich, owej osławionej „milczącej większości", której ideałem jest „establishment". Nie oszczędza jednak także kontestatorów.

Akcja rozgrywa się w Nowym Jorku, którego ulice raz po raz zasłane są trupami w wyniku aktów „legalnej samoobrony", dokonywanych przez anonimowych osobników, zbrojnych w rewolwery i automatyczne karabinki. Bohaterem jest fotograf, młodzieniec do tego stopnia wyalienowany i nihilistycznie nastrojony, że utrwala na taśmie już tylko ekskrementy. Jego narzeczona, dziewczyna z mieszczańskiego domu, próbuje zintegrować bohatera ze społeczeństwem poprzez małżeństwo. Początkowo się to udaje, ale potem doprowadza do tego, że bohater sam zaczyna — w ramach „legalnej samoobrony" — strzelać z okna do ludzi na ulicy.

Recenzenci podkreślają, że film jest na swój sposób awangardowy i obfituje w mnóstwo zjadliwych gagów, opartych na celnej obserwacji amerykańskiej rzeczywistości i przypominających absurdalne sytuacje ze sztuk Ionesco. W doskonałej obsadzie aktorskiej pierwsze skrzypce grają Elliott Gould (jednocześnie producent filmu) i Donald Sutherland („Klute").

Ciekawostki

Gina Lollobrigida dziennikarką

Gina Lollobrigida próbuje swych s jako dziennikarka. Tygodnik amery kański „Life" zamówił u niej cyk reportaży z Sycylii. Pierwszym tema tem ma być Etna.

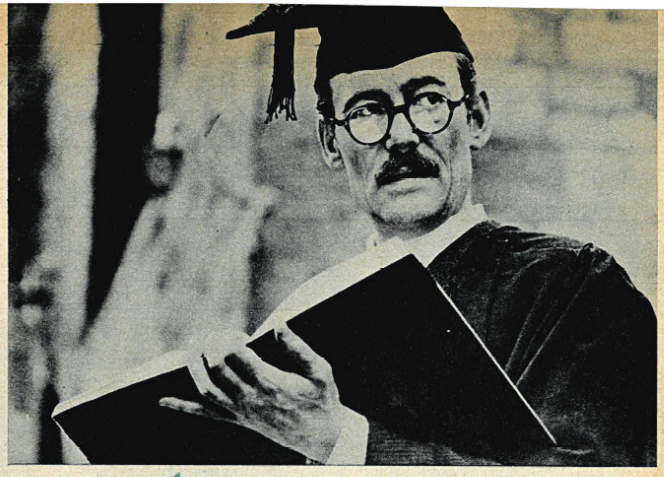
Moda na „Damę Kameliową"

Sławna powieść Aleksandra Duma sa — syna „Dama Kameliowa", któr nowa wersja ekranowa powstaje obecnie we Francji, była już sfilmowa na 24 razy. Po raz pierwszy w histo rii światowego kina przeniesiono na ekran w Danii, jeszcze w rok 1907 — i od tego czasu co kilka l pojawia się jej nowa wersja. T klasyczną historię o kurtyzanie o rodzonej moralnie przez wielką m łość filmowano nie tylko we Francj ale także w Niemczech, Włoszec Szwecji, USA, Związku Radzieckie Meksyku, Argentynie, a nawet Egipcie.

Najnowsza francuska wersja „Dam Kameliowej", nosząca tytuł „Kami 2000", będzie uwspółcześniona, pr czym w bohaterce kocha się jedn cześnie dwóch mężczyzn. Tytułow rolę gra Danielle Gaubert. Jej p przedniczkami były swego czasu na

2 *Werbal* Jean G

3 *Konwencje westernowe*
Susan Clark



4 *Konwencje kostiumowe*
Peter O'Toole

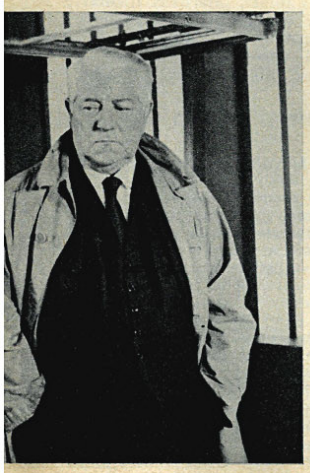
5 *Autobiograficzne wspomnienia*
Jean-Claude Brialy

większe aktorki i gwiazdy filmowe, m. in. Sarah Bernhardt (1911), Theda Bara (1917), Alla Nazimowa, której partnerował Rudolf Valentino (1921), Norma Talmadge (1927), Greta Garbo (1936) i Micheline Presle (1953).

Rozwód Lany Turner

Sąd amerykański w Santa Monica wydał wyrok w sprawie rozwodu pięćdziesięcioletniej dziś gwiazdy, Lany Turner. Rozwodzi się ona już po raz siódmy. W czasie rozprawy aktorka oskarżyła swego byłego małżonka, Ronalda Dante, hipnotyzera w nocnym lokalu, o przywłaszczenie 35 tysięcy dolarów.

ntrowersje
Dany Carrel



Kto, co, gdzie?

HAMBURG. Theodor Kotulla, autor wielokrotnie nagradzanej krótkometrażówki „Na przykład Bresson", realizuje film oparty na zapiskach komendanta obozu w Oświęcimiu, Rudolfa Hoessa.

NOWY JORK. Shirley Mac Laine (zdjęcie 1) przygotowuje się do debiutu reżyserskiego. Jej film będzie oparty na autobiograficznej powieści, która stała się ostatnio bestsellerem.

PRAGA. Jiří Krejčík rozpoczął zdjęcia do filmu „Klara". Będzie to historia kobiety, która po latach wraca do Pragi, miasta swojego dzieciństwa.

PARYŻ. Orson Welles objął główną rolę w filmie fantastyczno-naukowym „Malpertius". Jego partnerami będą: Jean-Pierre Cassel, Mathieu Carrière, Sylvie Vartan oraz Susan Hampshire.

NOWY MEKSYK. George Seaton kręci western „Końcowy pojedynek". Parę antagonistów grają: Rock Hudson i Dean Martin. Ich partnerką jest Susan Clark (zdjęcie 3).

LONDYN. Delbert Mann przebywa w Anglii, gdzie przystąpi niebawem do realizacji filmu „Słońce i chwała". Będzie to historia króla Ryszarda III, nie mająca jednak nic wspólnego z dramatem Szekspira. Rolę króla zagra Peter O'Toole (zdjęcie 4).

FRANKFURT NAD MENEM. Rainer Werner Fassbinder, młody reżyser, który otrzymał w ubiegłym roku zachodnioniemiecką Złotą Wstęgę, przygotowuje się do ekranowej adaptacji jednej z najpoczytniejszych książek Theodora Fontane. Nie ujawniono na razie o jaką powieść chodzi.

TOKIO. Powstanie tu nowa wersja sławnego „Rashomona" Akira Kurosawy. Reżyserem będzie Hiromichi Korikawa. Rolę bandyty, którą odtwarzał uprzednio Toshiro Mifune, zagra jego syn Shiro.

HOLLYWOOD. Dustin Hoffman i Donald Sutherland wystąpią razem w filmie „Szef". Będzie to kolejna opowieść o mafii sycylijskiej, działającej na Florydzie.

Kronika

Festiwal w Taszkiencie

W Taszkiencie odbędzie się II Międzynarodowy Festiwal Krajów Azji i Afryki — w terminie: od 24 maja do 2 czerwca br.

Film o Olimpiadzie w Sapporo

Masahiro Shinoda ukończył film o Olimpiadzie Zimowej w Sapporo. Trwa on dwie godziny i czterdzieści minut i zostanie po raz pierwszy pokazany w czerwcu br.

Na planie

Spojrzenie na Amerykę Łacińską

Yves Montand objął główną rolę w nowym filmie Costa-Gavrasa „Stan oblężenia". Tym razem aktor odtwarza postać wysokiego urzędnika międzynarodowej organizacji, zajmującej się krajami zacofanymi gospodarczo. Większość akcji rozgrywa się podczas podróży bohatera z rodziną (żona i sześcioro dzieci) przez kraje Ameryki Łacińskiej.

— Wraz z Franco Solinasem napisaliśmy nie tyle scenariusz, ile około trzystu stron notatek — mówi Costa-Gavras. *— Kraje Ameryki Łacińskiej żyją od wielu lat w stanie oblężenia. Armie sprawują tam rządy, marazm ekonomiczny stale się pogłębia. Współczesna Ameryka Łacińska przypomina mi Francję z czasów Komuny Paryskiej.*

Mój bohater to człowiek dobrej woli, który poszukuje prawdy społecznej, ryzykując nawet życiem. Nie jest tylko obserwatorem. Natomiast jego rodzina nie ma nic wspólnego z polityką, stanowi drugą — zupełnie odrębną rzeczywistość. „Stan oblężenia" więc to film — spojrzenie, jakie bohater kieruje na przemian na Amerykę Łacińską i na swą rodzinę.

Zdjęcia potrwają około trzech miesięcy. Najpierw kręcę w Chile, później w innych krajach Ameryki Południowej, o ile uda mi się uzyskać odpowiednie zezwolenia.

stracona

W końcu marca odbył się w Warszawie Przegląd Filmów Japońskich. Czy impreza ta zadowoliła miłośników tej kinematografii?

Pierwszymi filmami japońskimi, jakie pojawiły się po wojnie na naszych ekranach, były „Poławiacze krabów" So Yamamury i „Losy kobiet" Tadashi Imai. Działo się to w roku 1955. Dopiero po siedemnastu latach „wysokie układające się strony" uznały, że nadeszła właściwa pora, by w Warszawie, a następnie w Tokio, zaprezentować na uroczystych przeglądach dzieła swych kinematografii.

Siedemnaście lat to szmat czasu. Japońska kinematografia zdążyła przeżyć swe naj-

STANISŁAW JANICKI

„Przemijanie" reż. Akio Jissoji

większe sukcesy artystyczne i kasowe, doznać dotkliwych klęsk (do czego przyczynił się m. in. rozwój telewizji) i znaleźć w trudnej, kryzysowej sytuacji. Wszechwładza filmowych potentatów, tzw. wielkiej piątki, została poważnie uszczuplona, a produkcje niezależne stanowią dziś już połowę całej produkcji japońskiej. Na ekranach pojawiły się utwory trzech kolejnych „nowych fal", Wielki Nowator — Kurosawa uznany został za Wielkiego Akademika. Rodziły się coraz to nowe, popularne i atrakcyjne gatunki, równie szybko jednak zamierały, ustępując miejsca innym. 17 lat to w historii kina cała epoka, może nawet kilka epok.

Tymczasem w Polsce filmy japońskie z trudem torowały sobie drogę do widza. Były to najczęściej dzieła wybitne, ale zbyt „egzotyczne", by mogły zdobyć szeroką publiczność. „Egzotyczne", to znaczy — o zbyt wolnym rytmie, zbyt gwałtownych środkach aktorskich, odmiennym spojrzeniu na problemy i tematy. Wiele lat minęło, zanim spora część naszej publiczności zaakceptowała filmy japońskie, więcej nawet — rozsmakowała się w nich. Nie bądźmy skromni, to w dużej mierze zasługa krytyki, która cierpliwie i konsekwentnie o filmach tych pisała i domagała się ich obecności na ekranach.

Charakterystyczne, że pierwsze lody przełamały ambitne filmy samurajskie, przede wszystkim Kurosawy. Rewelacją okazał się potem Kobayashi („Bunt", „Harakiri"), ostatnio zaś faworytem jest Shindo i jego kobiety-diabły i kobiety-koty. Spośród gatunków popularnych, jedynie potwory zadomowiły się w naszych kinach. Zainteresowanie kinem ja-

---

plamy na ekranie

TRZECH FRANCUZÓW Z RÓŻNEGO CZASU

Kino francuskie przeżywa ostatnio poważny kryzys: wszyscy niemal są zgodni, gdy przychodzi do tej elementarnej konstatacji. A przecież kino francuskie dysponuje armią reżyserów — poczynając od przedwojennych mistrzów aż po Godarda — którzy zapisali się w historii filmu, jak by powiedział zły publicysta: „złotymi zgłoskami". Dlaczego więc tracą impet, komercjalizują się, dlaczego im nie staje sił, ducha, pragnień wysokich czy ambicji? Odpowiedzieć na to nie sposób, tym bardziej że każdy przypadek jest tu indywidualny, klęski nieraz bolesne mienią się złudzeniami triumfu czy chwilowych powodzeń. Przyznajmy więc: poza Robertem Bressonem i Alainem Resnais, jakiekolwiek filmy ostatnio zrobili, nie czekamy dziś na obrazy żadnego z francuskich wielkich. Owszem: zawsze godni obejrzenia będą Truffaut czy Melville — i może jeszcze kilku — ale czy są w stanie zaskoczyć nas czymś naprawdę nowym?

Prawie równocześnie na naszych ekranach pojawiły się utwory trzech prominentnych twórców tzw. nowej fali: Chabrola, Malle'a i Truffauta. Myślę o „Rzeźniku", „Błędnym ogniku" i „Fahrenheicie 451". Spośród nich jedynie pierwszy jest w miarę nowy, pozostałe to już utwory niemal „klasyczne". Co oczywiste, spóźnienie, z jakim do nas dotarły, działa na ich niekorzyść: kto dziś uzna za krzyk kina stylistykę „Błędnego ognika"? Szalone odkrycia „nowej fali" weszły w krwiobieg naturalnych chwytów kinowych, a w swoich wersjach ortodoksyjnych poszły już do lamusa. Egzystencjalizująca wymowa filmu Malle'a jest nadal powierzchowna, ilustracyjna; wydaje się nawet, że „Cléo od 5 do 7" Agnès Vardy byłoby dziś bardziej znośne. „Błędny ognik", obraz który mu-

szansa

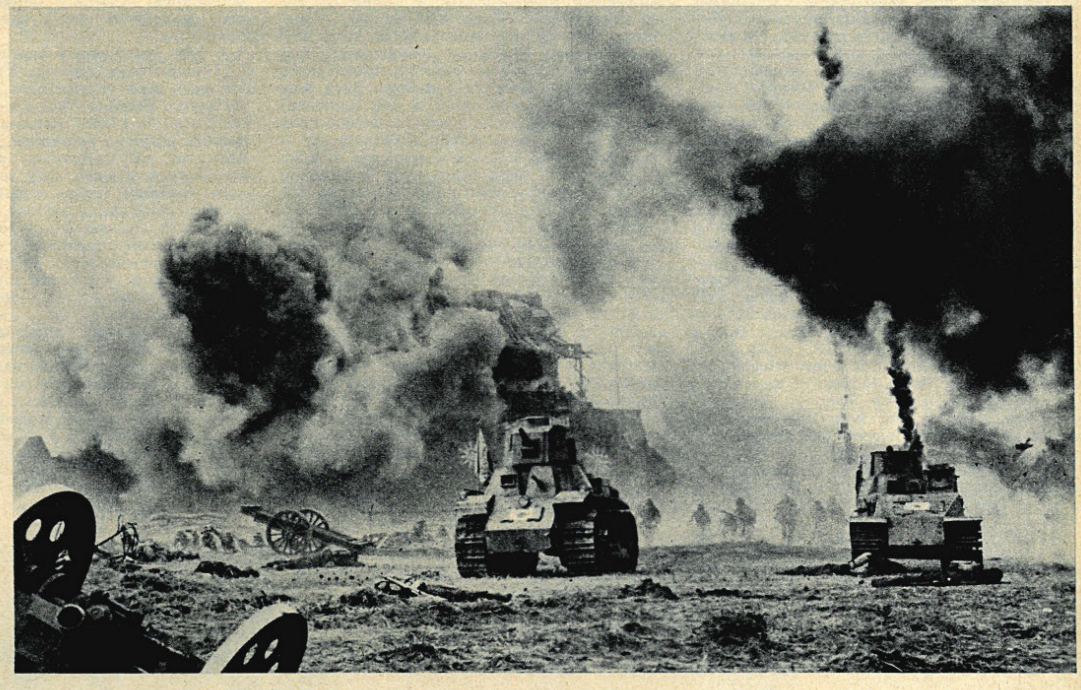
pońskim jest dziś wystarczająco duże, by można było tę kinematografię prezentować w sposób niezdawkowy, dwoma czy trzema pozycjami rocznie. Rozumie to zresztą Centrala Wynajmu Filmów i Film Polski — i dzięki im za to.

chodzącego ponad przeciętność. Tadashi Imai — twórca „Opowieści z Echigo", krwawego dramatu wiejskiego — był kiedyś wybitnym reżyserem. Jego filmy: „A jednak żyjemy", „Wieża lilii", „Mrok w południe", „Opowieści o bushido" — to jedne z najznakomitszych dzieł kinematografii japońskiej. „Opowieść z Echigo", niestety, do nich nie należy. Innym starym mistrzem jest Satsuo Yamamoto, reżyser fresku historycznego „Ludzie i wojna". I on może się wykazać dziełami nieprzeciętnymi: „Wojna i pokój", „Burza nad Hakone", „Strefa próżni", „Biała wieża". „Ludzie i wojna" to jednak film pozbawiony stylu i — przykro o tym mówić — większych wartości artystycznych.

Na pewien przerost artyzmu cierpi natomiast debiut Akio Jissoji „Przemijanie", ale jest to jedyny autentyczny reprezentant młodego kina japońskiego. Ponieważ wiele o tym filmie już pisaliśmy, dorzucę jeszcze tylko, że

polskiej publiczności ani dobrego, ani charakterystycznego zestawu filmów. A stało się tak dlatego, że strona polska musiała spełnić życzenie strony japońskiej, która uznała, że na festiwalu muszą być reprezentowane jedynie wielkie wytwórnie: Toho, Shochiku, Toei i Nikkatsu. A przecież, po pierwsze, wytwórnia wytwórni nierówna, jedna zaoferować może kilka ciekawych filmów, inna — żadnego („Opowieść z Echigo" jest np. filmem sprzed ośmiu lat!); po drugie — wielkie wytwórnie produkują przecież połowę filmów japońskich, resztę stanowią produkcje niezależne, nieobecne na warszawskim festiwalu. Choć niezupełnie, bo np. „Przemijanie" zostało zrealizowane przez firmę niezależną, a Toho przejęło jedynie dystrybucję.

Robienie dziś przeglądu filmów japońskich bez utworów Oshimy („Chłopiec", „Po wojnie tokijskiej", „Ceremonia"), Shinody („Burai-



„Ludzie i wojna" reż. Satsuo Yamamoto

W takiej to atmosferze zainteresowania odbył się w Warszawie Pierwszy Przegląd Filmów Japońskich (chętnych było tak wielu, że musiano zorganizować dodatkowy seans). Widzowie pamiętali ostatnie premiery w kinach i wiedzieli co zobaczą w najbliższym czasie: „Dodes'ka-den" Kurosawy, „Podwójne samobójstwo" Shinody, „Ona i on" Haniego, nakręcone z Amerykanami widowisko „Tora! Tora! Tora!". Nic więc dziwnego, że bilety rozsprzedano w mgnieniu oka. Ci, którzy je kupili, doznali jednak srogiego rozczarowania.

„Miłość i śmierć" Noboru Nakamury okazała się tuzinkową opowiastką o dwóch przyjaciołach i ich miłości do dziewczyny, zrealizowaną szablonowo i banalnie. Nakamura należy do trzeciego garnituru reżyserskiego; melancholijno-sentymentalny styl tylko czasami pozwala mu na stworzenie utworu, wy-

częściowe niezrozumienie „Przemijania" bierze się z naszej nieznajomości kontekstu, w jakim utwór ten powstał. Mam na myśli m. in. niezwykle silny i zróżnicowany ruch anarchistyczny, żywy nie tylko wśród radykalnego odłamu młodzieży studenckiej, ale także wśród sporej grupy japońskiej inteligencji. Nihilizm i buddyzm stanowią w toczącym się sporze skrzydła skrajne, a dyskusja dotyczy zarówno problemów filozoficznych i politycznych (pamiętajmy, że partia Komeito, nadbudówka sekty buddyjskiej Soka Gakai, stanowi w Japonii poważną siłę), jak moralnych i obyczajowych. Ten powikłany splot spraw starał się Jissoji pokazać w swym filmie. Bez wprowadzenia i w towarzystwie filmów wątpliwej jakości i ten utwór musiał, niestety, wiele stracić.

Przegląd Filmów Japońskich nie spełnił więc swego zadania, gdyż nie przedstawił

kan", „Milczenie"), Yoshidy („Eros plus masakra"), Imamury („Głębokie pożądanie bogów"), Haniego („Piekło pierwszej miłości"), politycznych filmów dokumentalnych czy przedstawicieli najpopularniejszych aktualnie gatunków: gangsterskiego i komediowego (cykl „Życie człowieka jest pełne trosk" Yamady) nie ma racji bytu. Nie twierdzę, że przed tymi filmami nasza publiczność i krytyka padłyby na kolana, ale przynajmniej dowiedziałyby się i przekonały, o jakich filmach się w Japonii dyskutuje, na jakie chodzi, jakie są najciekawsze tendencje i zjawiska. Razem z filmami wyświetlanymi w naszych kinach złożyłyby się one na autentyczny, w miarę pełny obraz. Niestety, stracono tę szansę. Aż dziw, że japońscy producenci mają tak kiepskie rozeznanie rynku.

STANISŁAW JANICKI

---

si zobaczyć każdy prawdziwy amator kina, nie bez powodu tula się teraz po naszych ekranach tam i sam.

Inaczej z „Fahrenheitem 451": tutaj posłanie humanistyczne ma walor niejako „ponadczasowy"; w tym sensie też ratuje film, przydając mu cech filozoficznej przypowiastki. Sympatyczna jest przede wszystkim prostota, z jaką reżyser zmierza do celu, swoboda i dezynwoltura — godne rzeczywistego zadziwienia. Lecz przecież mimo tego — paradoksalnie! — brak tu żywiołu, wybuchu „kinowości", jakiegoś porywającego rozstrzygnięcia — tego, co by nas wciągnęło, zaanektowało, „pożarło". Z upływem czasu filmowego coraz bardziej opadamy w fotelach, przypominając sobie popularne słowa Heinego: „kto pali książki, palić będzie i ludzi" — w czym zawiera się wszystko albo niemal wszystko.

I choć „Rzeźnik" Chabrola jest utworem o wiele mniej istotnym dla kina niż utwory Truffauta i Malle'a, pewnie przez to, że jest nowszy, potrafi wciągnąć bardziej widza swoją „kinowością", nastrojem, atmosferą tężejącą od chorobliwych instynktów. Droga Chabrola też jest drogą degrengolady, w istocie; wystarczy sobie przypomnieć „Zerwanie", nakręcone tuż przed „Rzeźnikiem", aby sobie to uświadomić. Ale Chabrol z roku 1970 wie, że kino się nieco zmieniło i że uznanie można zdobyć „wąchając swój czas". Kino jest jak moda — kto nie jest „na bieżąco", ten się nie liczy. Okrutne, ponieważ to prawo nie obowiązuje w żadnej sztuce i może właśnie dlatego film jako taki sztuką nie jest.

Filmy trzech Francuzów dzieli kilka lat; w przypadku „Błędnego ognika" i „Rzeźnika" jest to dystans niemal „namacalny". A jednak tkwi w nich pewne podskórne podobieństwo. Rozpatrują one świat w płaszczyźnie „normalne — chorobliwe". Tematem podświadomym filmów Truffauta,

KRZYSZTOF MĘTRAK

Malle'a i Chabrola jest szaleństwo ludzkie rozkwitające w stadium zatajenia. Przypadek? Przypadki chodzą po ludziach, jak ludzie „po" przypadkach.

AKTOR NR. 1

Przez długie lata panowała opinia, że kariera aktorska w filmie to przede wszystkim rezultat niekończących się kompromisów: z producentami i upodobaniami widowni. Ostatnio i w tej dziedzinie coś się zmieniło. Przykład: Gian Maria Volonté.

Czy Marcello Mastroianni jest wciąż jeszcze aktorem nr 1 włoskiego kina? Coraz trudniej o twierdzącą odpowiedź. Mastroianni zyskał co prawda światową sławę, ale szczyt jego osiągnięć aktorskich już minął: „Słodkie życie", „8½", „Obcy", „Leo ostatni" — te filmy może z dumą wymienić. Liryczno-nostalgiczny typ bohatera, który przez wiele lat ucieleśniał, już się przeżył. Rozumie to doskonale sam Mastroianni, przyjmując coraz chętniej role charakterystyczne, komediowe, nawet z pogranicza groteski. Na ekranach bowiem przeważa znów bohater agresywny, pełen tajonych pasji, nieobliczalny, dwuznaczny. Nie bez powodu filmy z Humphreyem Bogartem, wyświetlane w telewizji, budzą zachwyt zwłaszcza u tych widzów, którzy nigdy nie widzieli go na wielkim ekranie.

Gdy przed dziesięciu laty Mastroianni dobiegał czterdziestki, Visconti skarżył się, że nie widzi we Włoszech następnego pokolenia aktorów. Zaczęto wtedy coraz skwapliwiej importować wykonawców anglosaskich, zwłaszcza że wzbierająca właśnie fala spaghetti-westernów wymagała aktorów o specjalnych umiejętnościach. „Mocni ludzie" byli na wagę złota. Dwa pierwsze włoskie westerny, które odniosły oszałamiający sukces i dotarły nawet na ekrany USA —„Za garść dolarów" i „Za kilka dolarów więcej" — wprowadziły na ekran jednego z takich nowych herosów Dzikiego Zachodu. Nazywał się John Wells i miał wszystkie dane, by zyskać sławę Johna Wayne. Gdy jednak reporterzy chcieli robić wywiady z nowym bożyszczem i zagadywali go po angielsku, ten parskał śmiechem. Pochodził z Mediolanu i nazywał się Gian Maria Volonté. Jak inni włoscy członkowie ekipy, ukryci pod efektownymi pseudonimami, brał udział w tej westernowej mistyfikacji. Falsyfikat przyjmowano różnie: jedni ze zmrużeniem oka, inni bez.

Volonté jeszcze przed tym sukcesem obijał się między filmem a teatrem, biorąc udział w imprezach organizowanych przez środowiska włoskiej lewicy artystycznej. W roku 1960 wystąpił na scenie w spektaklu o Sacco i Vanzettim. W dwa lata później grał w filmie „Mafia nie przebacza", zrealizowanym przez Valentina Orsiniego i braci Tavianich. Była to historia młodego Sycylijczyka, który do ostatniego tchu toczy walkę ze złowrogimi siłami mafii, walkę z góry zresztą przegraną. Następnie odtworzył postać antyfaszystowskiego intelektualisty w filmie De Bosio „Terrorysta". Niezwykle ruchliwy i ambitny, Volonté wyreżyserował w roku 1964 znany dramat Hochhuta „Namiestnik", przy czym spektakl wystawiono na tyłach księgarni wydawnictwa Feltrinellego, gdyż władze zakazały przedstawień w sali teatralnej.

Tymczasem produkcja spaghetti-westernów i namiastek Jamesa Bonda rozwinęła się do tego stopnia, że Volonté w pewnym momencie miał w kieszeni kilkanaście kontraktów i terminarz wypełniony na kilka lat naprzód. Wszedł do klanu najlepiej zarabiających aktorów włoskich. I wtedy właśnie stało się coś, co wprawiło wszystkich w zdumienie, było dowodem, że takie pojęcia, jak „etyka aktorska", nie zawsze są w kinematografii pustym słowem. Volonté podarł kontrakty, naraził się na zapłatę wielomilionowych odszkodowań, ale postanowił, że odtąd sam będzie wybierał sobie role. Stanął na skraju całkowitego bankructwa. Producenci, których pozostawił na lodzie, zapowiedzieli bojkot aktora. Pisaliśmy o tym także w FILMIE.

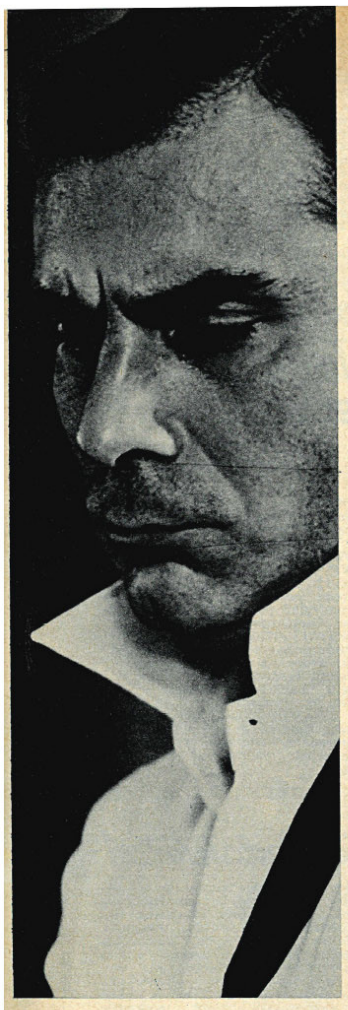
I Volonté zwyciężył. Dziś, po trzech latach, jest już pewne, że to właśnie on zdetronizował starszego od siebie o 10 lat Mastroianniego. Bezbłędnie wybierał role. Od roku 1969 występował kolejno w tak wybitnych filmach, jak „Pod znakiem skorpiona" braci Tavianich, „Ludzie przeciwko sobie" Francesco Rosiego, „Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem" Elio Petriego, „Sacco i Vanzetti" Giuliano Montaldo, „Klasa robotnicza idzie do raju" Petriego i „Sprawa inżyniera Mattei" Rosiego. Zwłaszcza postać wyrafinowanego komisarza policji ze „Śledztwa" — psychopaty, który upaja się poczuciem władzy i bezkarnością — nabrała w interpretacji Volonté przerażających, kafkowskich wymiarów. Jakby dla kontrastu i wykazania swej wszechstronności odtworzył w następnym filmie tegoż reżysera postać zwykłego robotnika; bohater uwiedziony mitami konsumpcyjnego społeczeństwa, wyobraża sobie, że będzie „kapitalistycznym stachanowcem". Obie te, tak różne postacie, potraktował Volonté z jednakową pasją; niemal zapalczywie kreślił psychiczne napięcia bohaterów.

A jaki jest Volonté naprawdę?

„Prawdziwego, jednego Volonté właściwie nie ma — pisze w tygodniku „L'Espresso" włoski krytyk Corrado Augias. — *Gian Maria Volonté z mięsa i kości, odziany w proletariacką koszulę, aktywny komunista, jest jeszcze mniej uchwytny niż najbardziej nieudana z jego ekranowych postaci. Gdy w życiu codziennym rozmawia, paląc jednego papierosa za drugim, przypomina książkę. Oczywiście, jest to książka wydana przez ruch rewolucyjny. Potem, gdy się przebierze i uszminkuje, może być komisarzem policji, robotnikiem, przedsiębiorcą — i każda z tych postaci jest równie przekonywająca. Gdy obejrzy się jego ostatnie cztery filmy, trudno oprzeć się przekonaniu, że to prawdziwy mistrz sztuki przeobrażenia".* Augias twierdzi, że tendencja aktora do podkreślania w każdej odtwarzanej roli drobnych, ale często przeciwstawnych rysów charakteru i szczegółów zachowania, wywodzi się z tradycji dziewiętnastowiecznego aktorstwa włoskiego.

— *Najlepiej uczę się dialogu, gdy przepisuję sobie kwestie ze scenariusza. Robię to nieraz po dziesięć a nawet piętnaście razy* — mówi Volonté. — *Wtedy nie tylko pamiętam, ale rozumiem doskonale sens każdego słowa. Na kilka tygodni przed rozpoczęciem zdjęć do „Śledztwa w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem" wytapetowałem sobie całe mieszkanie przypadkowymi zdjęciami różnych urzędników policji. Chodząc między nimi starałem się analizować i przyswajać sobie ich charakterystyczne cechy, gesty,*

Zwycięski
„Kochanka buntownika" — Stefania Sandrelli i Gian Maria Volonté



Zbuntowany
Gian Maria Volonté

grymasy: palec w nosie, arogancki uśmieszek, pewność siebie, szarmancko zgięty palec przy podniesionej filiżance kawy itp.

Cudzoziemcy nie są w stanie ocenić, ile bohaterowie Volonté zawdzięczają specyficznym narzeczom i dialektom, jakimi aktor potrafi się posługiwać. Z wielką swobodą przechodzi w dialogach od urzędowej, pisanej włoszczyzny do dialektu lombardzkiego, którym posługuje się proletariat tego regionu.

Mówi reżyser Francesco Rosi: — *Nie chcę obniżać rangi jego kreacji w poprzednich filmach, ale w „Sprawie inżyniera Mattei" musiał grać w wyjątkowo niewdzięcznych warunkach. Mattei ubiera się na ciemno, ma na głowie kapelusz, przyzwoicie zawiązany krawat, w jego wyglądzie zewnętrznym nie ma nic charakterystycznego. A raczej charakterystyczne jest wszystko: tak wygląda na ulicy każdy przeciętny Włoch. I teraz aktor musi tę przeciętność zagrać!*

Nieustanne przeobrażenie się to dla Volonté stan niejako naturalny. Natomiast Gassman czy Sordi skupiają całą uwagę na tym, by eksploatować bez końca raz stworzony typ, który u początków kariery zapewnił im poklask. Dlatego ani jeden, ani drugi — choć reprezentują przecież dobre aktorstwo — nie może liczyć na większe powodzenie poza granicami Włoch, więcej — są często dla obcych widzów nieznośni, denerwujący. Ale grany przez Volonté inspektor policji czy robotnik to postacie zrozumiałe i frapujące po tej i po tamtej stronie Oceanu.

Volonté jest typem aktora-społecznika żyjącego problemami swego kraju. Jego nazwisko znaleźć można na niejednej odezwie lewicowych organizacji i to nie tylko dotyczącej spraw sztuki. Stawka aktora na giełdzie aktorskiej wynosi dziś 300 tysięcy dolarów od filmu, ale wszystko zależy od scenariusza, charakteru filmu i trybu jego produkcji.

— *Volonté jest dziś najlepszym kapitałem włoskiego kina* — mówi twórca filmu „Sacco i Vanzetti", Giuliano Montaldo. — *Dajcie mu tylko dobry scenariusz, a możecie być pewni, że powstanie doskonały film.*

Opr.: Z. P.

ALBERT KLEINAS

Korespondencja własna z ZSRR

Piewca folkloru

W kinematografii radzieckiej pojawiło się nowe nazwisko: Jurij Iljenko. Jego głośny film „Biały ptak z czarnym piętnem" wejdzie wkrótce na polskie ekrany. Oto droga twórcza tego artysty.

Wielkie sukcesy nie przyszły od razu. Minęło sporo lat, zanim skromny operator kijowskiej wytwórni sięgnął po międzynarodowe laury, które uwieńczył Złoty Medal na zeszłorocznym festiwalu w Moskwie. Jurij Iljenko debiutował w roku 1960, jako operator filmu „Żegnajcie, gołębie", zrealizowanego z reżyserem Jakowem Segelem w wytwórni jałtańskiej. Już wtedy krytyka radziecka zwróciła uwagę na zdjęcia Iljenki, który nieśmiało jeszcze próbował zerwać z akademicką rutyną w przedstawianiu ludzi, wnętrz, pejzaży. Liryczny nastrój filmu Segela to w dużej mierze zasługa plastycznej wizji operatora, umiejącego odkryć uroki odeskich ulic i zaułków, a nawet uczynić sympatycznymi zagracone mieszkania, w których żyli młodzi bohaterowie. Po tym udanym debiucie Iljenko współpracował jeszcze jako operator przy filmie „Gdzieś jest mój syn".

Momentem przełomowym w twórczości Iljenki stał się jego współudział w realizacji filmu Siergieja Paradżanowa „Cienie zapomnianych przodków", nakręconego w roku 1965. Wśród wielu sporów i dyskusji, jakie wzbudził ten film w Związku Radzieckim i za granicą, jedno było niewątpliwe: niczyja kamera nie ukazała dotąd tak sugestywnie i pięknie życia Huculów, ich codziennej pracy, obyczajów i obrzędów. Urzekająca wspaniałość bukowińskiej przyrody, w całej krasie kolorytu różnych pór roku, jawiła się w tym filmie jako godne tło, na którym nie można nie opiewać człowieka. Krytyka w pełni oceniła twórczy wkład Iljenki, przyznając, że jego praca operatorska walnie przyczyniła się do sukcesu „Cieni zapomnianych przodków". Iljenko bardzo ściśle współpracował z Paradżanowem: uzgadniali wspólnie najdrobniejsze szczegóły każdej sceny, każdego kadru, doskonale się nawzajem uzupełniając. Ich film zdobył dużo nagród, ale dla Iljenki najmilsza była nagroda specjalna jury festiwalu w Mar del Plata „za pracę operatorską, kolor, światło i efekty".

Iljenko nie ograniczał się w tych czasach do autorstwa zdjęć. Próbował także swych sił jako scenarzysta i jako aktor. W starych recenzjach można znaleźć wiele wzmianek o Iljence - aktorze; wśród nich pochlebne opinie o głównej roli młodego uczonego Suwernera w filmie „Ulica Newtona, dom nr 1", zrealizowanym w Lenfilmie.

Nadszedł wreszcie dzień, w którym Iljenko zamienił kamerę na batutę reżysera. Film „Źródło dla pragnących", według scenariusza ukraińskiego poety Iwana Dracza, nie odbił się wprawdzie głośniejszym echem, niemniej zawarł sporo niefałszowanej prawdy o życiu chłopskiej rodziny na przestrzeni wielu lat. Drugi z kolei reżyserski film Iljenki, „Noc Kupały", wywołał natomiast sporo dyskusji, ba — nawet kontrowersji. Twórca, opierając się na utworze Mikołaja Gogola, sam napisał scenariusz, uzupełniając go wieloma ludowymi legendami i podaniami. Powstał film bardzo charakterystyczny dla zamiłowań i temperamentu twórczego Iljenki: ujrzeliśmy na ekranie Gogola widzianego poprzez pryzmat ludowej poezji ukraińskiej, wypełnionego baśniami, dźwięczącego starodawną muzyką; bajkowi bohaterowie byli organicznie związani z tą atmosferą, wyrastali z niej. I choć znaleźli się krytycy, którzy zarzucali Iljence jałowe eksperymentatorstwo, stało się jasne, że w kijowskiej wytwórni pojawił się nowy reżyserski talent o ściśle sprecyzowanych poglądach na sztukę.

Na rezultaty nie trzeba było długo czekać. „Biały ptak z czarnym piętnem", tak wysoko oceniony przez jury festiwalu moskiewskiego, potwierdził przewidywania. Scenariusz filmu napisał Iljenko wspólnie ze znanym aktorem ukraińskim, Iwanem Mikołajczukiem. Reżyser tak mówił o tej współpracy:

— *Od dawna już zajmował mnie problem kształtowania się ludzkich indywidualności; pragnąłem prześledzić go na przykładzie jednej rodziny, zagubionej w wirze decydujących przemian społecznych. Razem z Mikołajczukiem naszkicowaliśmy kontury scenariusza, a na miejsce akcji wybraliśmy ukochane przez nas obu góry: Karpaty. Początkowo miała to być kronika lat czterdziestych; potem, skupiając cały dramatyzm w losach rodziny Zwonarów, rzecz stała się bardziej kameralna, nabrała charakteru ballady ludowej, prawie baśni.*

O „Białym ptaku z czarnym piętnem" wiele już pisano, podkreślając zwłaszcza wielką urodę plastyczną filmu, jego dynamikę, społeczny dramatyzm. Wpływ tzw. „szkoły Paradżanowa" jest tutaj widoczny, wydaje się jednak, że Iljenko skłania się bardziej ku realiom, stara się nadać temu nurtowi określony związek z rzeczywistością, traktowaną nawet w kategoriach historycznych. Zdaje się to potwierdzać jego najnowszy film „Czerwona góra", realizowany wspólnie z kinematografią jugosłowiańską według scenariusza Nikoły Wawicza. Akcja toczy się przy końcu wieku XVIII w Czarnogórze, kiedy kraj ten przeżywa mnóstwo klęsk spowodowanych najazdami Turków, epidemią dżumy, głodem, wewnętrzną niezgodą. Ten historyczny temat jest kanwą, na której Iljenko pragnie ukazać patriotyczny zryw uciskanego przez zaborców ludu.

Ludowy
Jurij Iljenko wraz z żoną, Larisą Kadocznikową

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

15 KWIETNIA 1912

PIĘĆ RAZY D. W. GRIFFITH

Inne to były czasy. W roku 1912 reżyser Dawid Wark Griffith, realizujący filmy dla wytwórni Biograph, mógł pochwalić się w ciągu jednego tylko miesiąca kwietnia pięcioma premierami. Rzecz jasna, że wyświetlane wówczas w kinach obrazy nie były dziełami w rodzaju „Narodzin narodu" czy „Nietolerancji"; były to krótkie metraże, jedno lub dwuaktowe, ale krótkometrażówki fabularne z udziałem popularnych aktorów. Widzowie wprawdzie nie znali ich nazwisk, ale doskonale rozróżniali swoich ulubieńców i cieszyli się z ich powrotów na ekrany. A treścią przedstawianych dramatów ogromnie się przejmowali, chociaż dziś wydać się mogą ówczesne przeboje banalnymi, dziecinnymi i naiwnymi.

Przyjrzyjmy się z bliska tym kwietniowym premierom sprzed lat sześćdziesięciu. Oryginalne taśmy filmowe przetrwały i znajdują się w archiwach Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie. A we wspaniale opracowanym przez Kempa R. Nivera katalogu znaleźć można dokładny opis tych właśnie pięciu filmów z wczesnego okresu działalności mistrza amerykańskiej kinematografii.

Pierwszy z filmów, zatytułowany „Kara", wszedł na ekran dnia 4 kwietnia 1912 roku. Był to ponury dramat o niesłusznie zazdrosnym mężu. Przypuszczając, że rzekomy kochanek jego żony schował się w kasie ogniotrwałej, mąż zamyka go tam i trzyma tak długo, aż — pozbawiony powietrza — umrze. Wtedy w obecności niewiernej, w jego mniemaniu, żony otwiera kasę i okazuje się, że schował się w niej jego własny syn z pierwszego małżeństwa. Atak serca zazdrośnika i jeszcze jedna śmierć wieńczy filmowe dzieło. W roli rzekomo niewiernej żony — Blanche Sweet.

15 kwietnia 1912 roku wchodzi na amerykańskie ekrany „Kobieta w swoim rodzaju". Film jest pozbawiony napisów i może dlatego wydać się może niezupełnie zrozumiały. Przez pustynię kalifornijską wędrują trzy kobiety i starszy mężczyzna. Mężczyzna zaleca się do najmłodszej z kobiet, ale starsza, prawdopodobnie żona, brutalnie go odpycha. Wkrótce potem z nieznanych powodów mężczyzna umiera. Wówczas wdowa chce się rozprawić z rywalką i usiłuje ją zabić siekierą. Ale nagle rozlega się płacz dziecka. W krzakach leżą zwłoki Indianki, zastrzelonej przez białego kolonizatora, a w jej ramionach kwili żywe dziecko. Wdowa bierze dziecko na ręce i zaczyna je całować. Kobieca trójka, łącznie z dzieckiem, rusza w dalszą drogę. Cały film nakręcony został w plenerze. W roli młodej kobiety wystąpiła Mary Pickford.

W trzy dni później — 18 kwietnia 1912 roku — ukazał się film „Tak, jak to kobieta". Film zachował się w doskonałym stanie technicznym, zaopatrzony w pięknie wykonane, graficznymi symbolami uzupełnione napisy. Jest to dla odmiany historia niekrwawa, lecz pokojowa i szlachetna. Młoda dziewczyna, namówiona przez matkę, która znalazła się w kłopotach finansowych, wychodzi za mąż za znacznie starszego, bogatego mężczyznę. Mąż zdaje sobie sprawę, że żona go nie kocha i dlatego kupuje od teściowej bezwartościowe akcje, chcąc ją zabezpieczyć, i oświadcza, że zwraca dziewczynie wolność. Ale tu następuje niespodzianka — oblubienica, ujęta szlachetnością męża, zapałała do niego prawdziwą miłością. Role główne grają: Mary Pickford i Wilfred Lucas.

25 kwietnia 1912 roku wchodzi na ekrany dramat społeczny o znamiennym tytule: „Jedno jest interesem, drugie — zbrodnią". Robotnik, który po wielu staraniach nie może znaleźć pracy, kradnie u bogatego przedsiębiorcy kopertę z pieniędzmi. Przestępcę na gorącym uczynku łapie żona bogacza. Z tekstu listu załączonego do pieniędzy dowiaduje się, że była to łapówka. Kiedy mąż chce oddać złodzieja w ręce sprawiedliwości, żona sprzeciwia się temu, tłumacząc, że branie łapówek jest takim samym przestępstwem, jak kradzież. Skruszony bogacz odsyła pieniądze (dowiadujemy się o tym z fragmentu listu pokazanego na ekranie), a nieszczęśliwemu biedakowi daje pracę. Szlachetną i mądrą niewiastę gra Blanche Sweet.

I dnia 29 kwietnia 1912 roku ostatnia w tym miesiącu Griffithowska premiera. Film sensacyjny, noszący tytuł „Mniejsze zło". Młoda dziewczyna udaje się nad brzeg morza, by spotkać się tam z ukochanym rybakiem. Przypadkowo trafia na bandę przemytników, udających się na wyprawę. Przemytnicy obawiają się niewygodnego świadka, zabierają więc dziewczynę ze sobą. Rybak, zaniepokojony nieobecnością narzeczonej i podejrzewając, że stało się coś złego, alarmuje strażników. Ci ruszają na pełne morze, oczywiście w towarzystwie rybaka, w pogoni za tajemniczym statkiem, oddalającym się od brzegów. Tymczasem na statku przemytników wybucha bunt. Marynarze chcą zabić kapitana i zgwałcić dziewczynę. Kapitan okazuje się człowiekiem szlachetnym. Broni dziewczyny, no i samego siebie. Tak długo, aż pogoń dotrze do statku. Kiedy przedstawiciele władzy ukazują się na pokładzie, dzielny kapitan skacze do wody i dopływa szczęśliwie do brzegu. A narzeczeni całują się, jak to na klasyczny happy end przystało. I tu znowu bohaterką jest Blanche Sweet.

Tak to *illo tempore* bywało. Pięć sensacyjnych i wzruszających filmów jednego i tego samego reżysera — w przeciągu jednego miesiąca. Może naiwne, może prymitywne, ale przyjmowane z zainteresowaniem przez widownię. A w tych wczesnych przebojach jeszcze wówczas bezimienne gwiazdy: dziewiętnastoletnia Mary Pickford i o trzy lata od niej młodsza — Blanche Sweet.

Historia niekrwawa i szlachetna
„Tak, jak to kobieta"

„FAHRENHEIT 451" (Wielka Brytania). Nie jest istotne czy to film dobry, czy niedobry; czy jest osiągnięciem estetycznym Truffauta, czy nie. Jest to film ważny, który należy zobaczyć.

„RZEŹNIK" (Francja – Włochy). Chabrol odrzuca swe upodobania do karykatury, przerysowań, udziwnień. Stworzył film prosty w prowadzeniu kryminalnej intrygi, a jednocześnie skomplikowany przez swój liryzm, powściągliwość, subtelność.

„CROMWELL" (Wielka Brytania). Stereotyp fabuły głoszącej chwałę rządów mocnych jest tutaj w sprzeczności ze środkami technicznymi, zastosowanymi przy realizacji filmu.

„ZALOTY PIĘKNEGO DRAGONA" (Czechosłowacja). Zamiast ponurego widowiska kryminalnego – krotochwilna burleska.

Nasi recenzenci pisali...

„ZŁOTA WDÓWKA" (Francja). Mimo ogromnej ilości przeróżnych atrakcji ta kryminalna czarna komedia nuży i nie bawi tak, jak by tego należało oczekiwać.

„BRYLANTY PANI ZUZY" (Polska). Warto, aby CWF ogłosiła konkurs wśród widzów kinowych pod hasłem: „O co chodzi w »Brylantach pani Zuzy«?". Odpowiedzi należałoby nadsyłać pod adresem CWF, ulica Dowcip w Warszawie.

„SŁONECZNIKI" (Włochy – Francja). Opowieść sympatyczna i ujmująca w tych fragmentach, które utrzymane są w lirycznej konwencji komediowej.

„ZMIERZCH BOGÓW" (Włochy — NRF). Faszyzm jest tu zjawiskiem satanicznym, tajemniczą, niewytłumaczalną chorobą. Visconti próbuje pomieścić w swym fresku wszelkie literackie, malarskie czy muzyczne reminiscencje, którymi od lat karmi się jego sztuka.

Pawie Redaktorze!

Nawiązując do wypowiedzi na temat reklamy filmów, która została zamieszczona w tygodniku FILM z dnia 12 marca br., pragniemy podzielić się swoimi uwagami. Ilość materiałów reklamowych, dostarczanych do poszczególnych kin przez Centralę Wynajmu Filmów jest stanowczo nie wystarczająca w stosunku do potrzeb. Dla przykładu — ekspozytura CWF w Kielcach przydziela następującą ilość plakatów do filmów produkcji polskiej — dla poszczególnych kategorii kin: „0" ekrany — 30 szt., I kat. — 20 szt., II kat. — 10 szt. Natomiast minimalne zapotrzebowanie tych kin na barwne plakaty oryginalne jest co najmniej podwójne.

Materiały reklamowe w postaci plakatów oryginalnych dostarczane są z zasady tylko do kin „0" ekranowych, I i II kategorii — i to w przypadku premiery filmu w danym kinie. Natomiast jeśli dany film jest powtórnie wprowadzany na ekrany tych kin, to już oryginalnych plakatów kina te nie otrzymują, a reklamują go za pomocą afiszów pisanych ręcznie przez pracowników. O „skuteczności" takiej reklamy filmów nie trzeba chyba nikogo przekonywać. Natomiast wszystkie kina III i IV kategorii oraz kina ruchome jako podstawową reklamę filmu otrzymują afisz, na którym ręcznie sami wypisują tytuł danego filmu.

Trochę lepiej jest z fotosami, ponieważ są one przesyłane z kina do kina; chociaż i ta forma pozostawia wiele do życzenia. Jeśli chodzi o ilość — jest nadal niewystarczająca, czego dowodem jest fakt, że do wielu kin fotosy nie są dosyłane z powodu ich braku. Natomiast jakość ich można sobie wyobrazić: jeśli każda partia fotosów jest eksponowana co najmniej w 50 kinach — jak one wyglądają, kiedy dostarczane są do ostatnich kin lub powtórnie do kin I czy II kat.

Dlatego też popieramy myśl wyrażoną w wypowiedzi ob. Wacława Grabowskiego — o ustaleniu jednego dystrybutora reklamy filmu, począwszy od jego realizacji, a skończywszy na wycofaniu go z obiegu. Uważamy, że dystrybutorem tym winny być „Zespoły Filmowe", a decydujący wpływ na to winien mieć reżyser filmu. „Zespoły Filmowe" winny zajmować się również i taką formą reklamy filmu, jak organizowanie premier filmu z udziałem reżysera i aktorów i to nie tylko w Warszawie. Jeśli Wojewódzki Zarząd Kin chce zorganizować premierę filmu z udziałem jego twórców, to zdany jest na własne siły w poszukiwaniu po całym kraju reżysera czy aktorów. Trzeba prowadzić dziesiątki rozmów telefonicznych, by można było znaleźć twórców filmu i ustalić z nimi termin przyjazdu do danej miejscowości.

Pracownicy Centrali Wynajmu Filmów, prowadzący kontrole eksploatacji poszczególnych kopii filmowych w ekspozyturze CWF, zawsze zadają pytania, dlaczego film obejrzało niewielu widzów; pracownicy ci nigdy jednak nie zapytali, czy posiadamy dostateczną ilość materiałów reklamowych.

Dyrektor Wojewódzkiego Zarządu Kin w Kielcach
J. BARSKI

POWRÓT NA MIEJSCE WYPADKU

IDZIEMY DO KINA

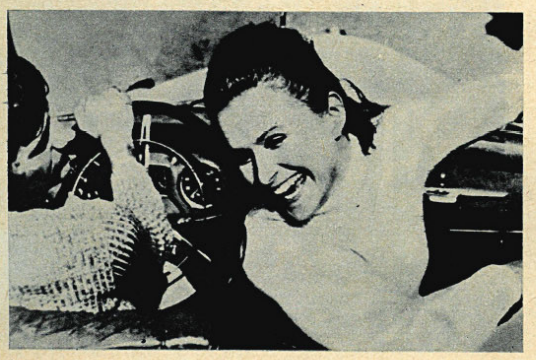
(Putovanje na mesto nesreće)

Scenariusz i reżyseria: **Zvonimir Berković**
Zdjęcia: **Aleksandar Petković**
Muzyka: **Živan Cvitković**
Wykonawcy: Helena — **Ana Karić**, młody człowiek — **Rade Serbedžija**, Visnja — **Natasza Maricić**, doktor — **Steve Zigon**, ojciec — **Emil Kutijaro.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Jerzy Twardowski**
Produkcja: Jadran Film (Jugosławia) — 1971.

*

Drugi z kolei film znanego dokumentalisty, scenarzysty, krytyka muzycznego i teatralnego — Zvonimira Berkovića, który debiutował przed kilku laty jako reżyser filmem „Rondo". „Powrót na miejsce wypadku" to portret dojrzałej kobiety, której życie, mimo pozorów szczęścia i powodzenia, jest w istocie bezużyteczne i pełne klęsk.

Dodatek: „Tabulatura Pelplińska". Scenariusz i realizacja: **Bohdan Mościcki** i **Barbara Wachowicz.** Realizacja: **Bohdan Mościcki.** Zdjęcia: **Ryszard Frankowski.** Opracowanie muzyczne: **Henryk Rogala.** Konsultacja muzyczna: **Alina Ossostowicz-Sutkowska.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970. Barwny reportaż o jednym z najcenniejszych po wojnie odkryć muzycznych — zapisie tysiąca kompozycji z XV i XVI wieku. Zawierała je tzw. Tabulatura Pelplińska — sześć oprawnych w skórę tomów napisanych w XVI wieku przez mnicha Feliksa Trzcińskiego.



ZARAZA

Scenariusz: **Jerzy Ambroziewicz** i **Roman Załuski**
Reżyseria: **Roman Załuski**
Zdjęcia: **Janusz Pawłowski**
Muzyka: **Alina Piechowska**

Wykonawcy: dr Adam Rawicz — **Tadeusz Borowski,** dr Bielski — **Janusz Bukowski,** dyrektor stacji sanitarno-epidemiologicznej, Wilkoń — **Stanisław Michalski,** dr Olczak — **Maciej Rayzacher,** dr Konopacka — **Iga Mayr,** Ewa — **Jolanta Wanat,** kierowca sanitarki — **Bogusz Bilewski,** dyrektor szpitala zakaźnego — **Eliasz Kuziemski,** docent — **Ferdynand Matysik,** kierownik wydziału zdrowia — **Igor Przegrodzki,** minister — **Adolf Chrościcki,** żona doktora Olczaka — **Joanna Jędryka.**

Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" Zespół TOR — 1971.

W roku 1963 we Wrocławiu wybuchła epidemia czarnej ospy. Przebieg wydarzeń, a przede wszystkim akcję służby zdrowia opisał warszawski reporter, Jerzy Ambroziewicz. Film nie jest wierną rekonstrukcją autentycznych sytuacji. „Epidemia — mówił reżyser — jest tutaj tylko pretekstem do pokazania naszych przywar i chorób społecznych: egoizmu, znieczulicy sobiepaństwa, tumiwisizmu". Film ten recenzujemy na str. 4.

Dodatek: „Młyn". Scenariusz: **Mirosław Kijowicz** i **Hanna Jagoszewska.** Reżyseria: **Mirosław Kijowicz.** Zdjęcia: **Jan Tkaczyk.** Muzyka: **Jacek Ostaszewski.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — 1971. Bajka zrealizowana techniką wycinankowo-kombinowaną.

OSTIA

(tytuł oryginalny)

Scenariusz: **Pier Paolo Pasolini** i **Sergio Citti**

Reżyseria: **Sergio Citti**

Opieka artystyczna i techniczna: **Pier Paolo Pasolini**

Zdjęcia: **Mario Mancini**

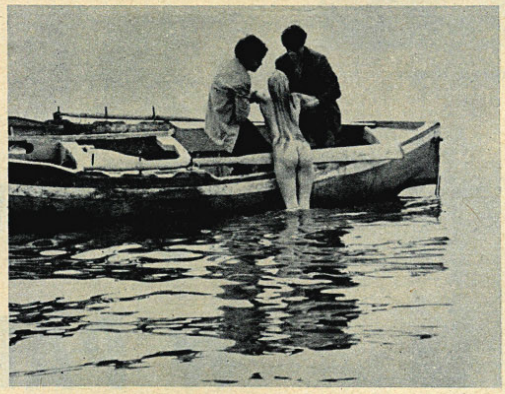
Muzyka: **Francesco De Masi**

Wykonawcy: Rabbino — **Franco Citti,** Bandiera — **Laurent Terzieff,** dziewczyna — **Anita Sanders,** Bandiera jako dziecko — **Filippo Constanzo,** Rabbino jako dziecko — **Maurizio Bianconi,** ojciec dziewczyny — **Lamberto Magiorani,** Fiorino — **Ninetto Davoli.**

Produkcja: Mancori — Chrétien (Włochy) — 1970.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Historia dwóch braci, Rabbina i Bandiery, jest tutaj — zgodnie zresztą z intencjami autorów — współczesną wersją biblijnego mitu, o Kainie i Ablu. Ostia to znana miejscowość w pobliżu Rzymu, podmiejska plaża, rozległy obszar ruder i nędzy ludzkiej. Ale słowo to przywodzi także na myśl poświęcany chleb z chrześcijańskiej liturgii. W języku włoskim słowo to może także oznaczać bluźnierstwo, plugawe zaklęcie dla odpędzenia demonów i złych mocy. Ten barwny i szerokoekranowy film, zrealizowany przez Sergio Cittiego, asystenta Pasoliniego, nosi wyraźne ślady tematów i obsesji autora „Włóczykija", „Edypa", „Medei" i „Dekamerona".



Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michalek	Z. Pitera	J. Płażewski
Dodes'ka-den	5	4	5		3	5	5	5	4
Charly	4					4	4	5	5
Podwójne samobójstwo	4			4	4	5	5	4	
Świątynia diabła	5		5			4			3
Ludzie przeciwko sobie	5	5	4	3	5	4	4	4	4
Słońce wschodzi raz na dzień	3	4	4	4	5		5	4	5
Tora! Tora! Tora!	4		4		3	4	3	4	4
Piękna nie chce milczeć	5		4					3	3
Rzeźnik	4	3			3	5	3	4	4
Pozwólcie im żyć	4			4		4		3	2
Młodzi zakochani	3				3			3	
Brylanty pani Zuzy	3				1		2		1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", H. Gajewski, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Jadran Film (Jugosławia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Toho (Japonia), 20-th Century Fox (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

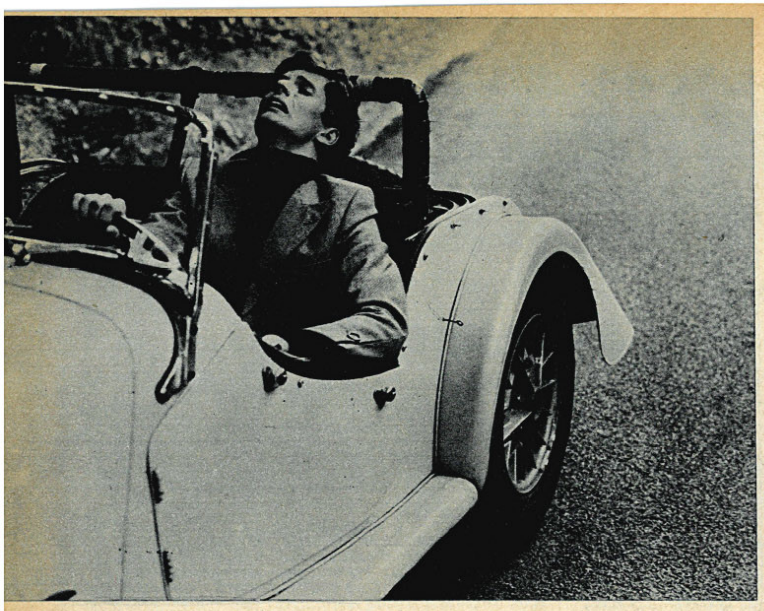
FILM

TYGODNIK

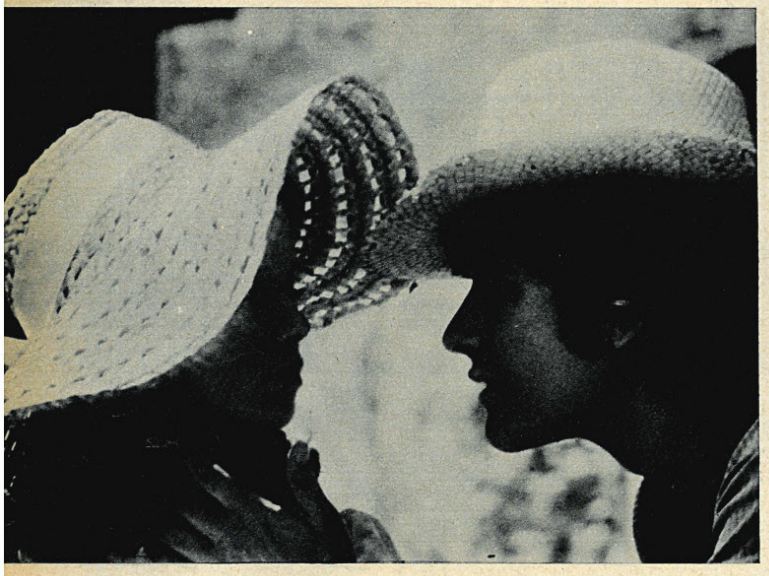
WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 8.IV.1972 r. Zam. 2941 A-14

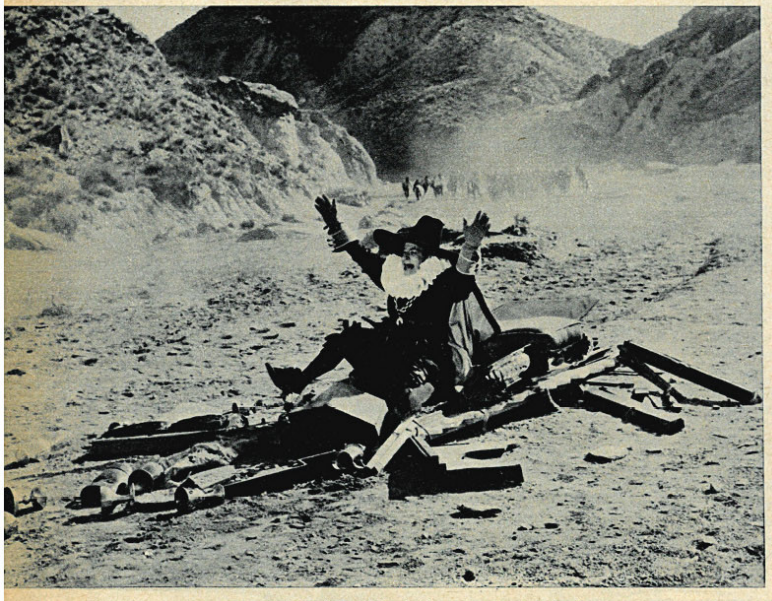
INDEKS 35904



„Człowiek z przeszczepionym mózgiem" — Mathieu Carrière



„Faustyna i piękne lato" — Muriel Cutala i Francis Huster



„Mania wielkości" — Louis de Funés

„Louise" — Jeanne Moreau

CO NOWEGO W PARYŻU?

Zanim nasz paryski korespondent omówi najnowsze premiery francuskie, zamieszczamy zdjęcia z filmów cieszących się dużym powodzeniem lub oczekujących właśnie swego startu nad Sekwaną.